THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band.

BERLIN W. 35
VERLAG VON GEORG REIMER
1902

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band.

BERLIN W. 35
VERLAG VON GEORG REIMER
1902

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680
©
1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.
Printed in the Netherlands
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

Litteratur.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ausstellungen und Versteigerungen

Mitteilungen [illegible]

Franz Xaver Kraus †.

November vorigen Jahres war es, als ich von Kraus Abschied nahm und ihm besten gesundheitlichen Erfolg wünschte für die italienische Reise, die er anzutreten im Begriffe stand. Er hatte einen guten, verhältnissmässig schmerzfreien Tag gehabt, und nach langer — wer ihn gekannt, weiss wie genussreicher — Unterhaltung ging er in seinem Zimmer auf und ab, um sich ein wenig Bewegung zu machen. Er sprach von weitreichenden litterarischen Plänen und war dabei so frisch, dass ich voller Hoffnung für ihn wegging, ahnungslos, dass ich ihn nicht wiedersehen sollte. Sein altes Leiden, eine Arthritis, die er sich 1893 in Italien geholt hatte, plagte ihn wohl sehr und es hatten sich im letzten Jahre Magenblutungen dazugesellt. Wie gebrechlich er aber auch manchmal aussah, man vertraute auf seine offenbar zähe Natur und seinen starken Willen zum Leben, wusste man doch nicht, dass ein neues, unerbittliches Leiden hinzugetreten war. Und so war es wie ein Blitzschlag aus nur leicht bewölktem Himmel, als plötzlich die Kunde von seinem Tode eintraf. Mehrere starke Magenblutungen waren nach Weihnachten eingetreten, die letzte hat am 28. December seinem Leben ein Ende gemacht. Seinem Wunsche entsprechend wurde die Leiche nach Freiburg zurückgebracht und am 6. Januar des neuen Jahres in heimathlicher Erde bestattet.

Deutsche Wissenschaft und deutsches Geistesleben hatten einen schweren Verlust zu beklagen. Mit F. X. Kraus ist ein Mann dahingegangen, dessen Bedeutung in keine Rubrik einzuordnen ist. Auf allen Gebieten der Wissenschaft, in denen er wirkte, hat er rasch eine der ersten, vielfach auch die erste Stelle eingenommen. Er war Kirchenhistoriker und ein berufener Beurtheiler konnte in seinem Nachrufe ihn mit Recht den glänzenden Namen eines Möhler, Döllinger, Hefele, Hergenröther anreihen und aussagen: an Grösse des Talentes steht er Döllinger am nächsten, an Vielseitigkeit der Begabung und der wissenschaftlichen Arbeit übertrifft er ihn. Er war christlicher Archäologe und seit de Rossi's Hingang wohl unbestritten der erste seines Fachs, er hat als Kunsthistoriker eine hochbedeutende und eigenartige Stellung eingenommen, auf die wir näher einzugehen haben, als Epigraphiker hat er die Grundlage gelegt zu dem uns leider noch immer fehlenden Handbuch dieser Hülfs-

wissenschaft. Mit seinem grossen Dantewerk hat er eine glänzende, zusammenhängende Darstellung alles dessen gegeben, was die rastlose Danteforschung an Wichtigem zu Tage gefördert und die Gestalt des grossen Florentiners uns in ganz neuer Beleuchtung gezeigt — er selbst, seit Scartazzini's Tode, der allein mit ihm um diese Palme ringen konnte, die hervorragendste Gestalt in der Menge derer, die sich um das Verständniss des Dichters mühen; auch auf anderen Gebieten war er ein Litterarhistoriker von ausgebreitetstem Wissen und geistreicher Beobachtung. Neben dem Gelehrten steht der Schriftsteller Kraus, dessen Essays einen eigenen Platz in der deutschen Litteratur verdient haben und der in ihnen, wie in den vielberufenen Artikeln der Beilage der Allgemeinen Zeitung sich als Meister deutschen Stiles gezeigt hat; der Kirchenpolitiker endlich, dessen Name ein Programm bedeutete und — worüber zu reden noch nicht die Zeit — der Staatsmann, den die Herren vom Metier wohl schätzten. Ueber all' das Einzelne hinaus eine ausgeprägte Persönlichkeit, deren Eindruck sich niemand entziehen konnte, zumal da das höchst charakteristische Aeussere denselben mächtig unterstützte. Kurz, eine Erscheinung, deren gesammte Bedeutung auch nur zu skizziren auf einigen Seiten ganz unmöglich ist, auch wäre das Repertorium nicht der richtige Ort dafür. Dagegen geziemt es, kurz über seinen Lebenslauf zu berichten und seiner Arbeiten für unsere engere Wissenschaft zu gedenken. —

Franz Xaver Kraus wurde am 18. September 1840 in Trier geboren; sein Vater, offenbar ein allseitig gebildeter Mann, war seines Berufs Zeichenlehrer und Maler. Die Geschichte und die Monumente seiner Vaterstadt haben ihn früh interessirt — man möchte beinahe sagen, sie haben seinem Geiste die Richtung gegeben. Antike, Altchristliches, die Kunst des Mittelalters, sie konnte der Knabe an Ort und Stelle studiren und es will uns wie ein Vorzeichen bedünken, dass der vielberufene deutsche Kirchenpolitiker des XVIII. Jahrhunderts, Nikolaus von Hontheim (Febronius), hier seine Wirksamkeit entfaltet hatte, so wenig Kraus sich auch mit dessen Ansichten einverstanden erklärte. An seiner Vaterstadt hat er mit treuer Liebe gehangen, wie an dem ganzen schönen Mosel- und Rheinlande, als Beweis dessen hat er Trier seine Sammlungen und den grössten Theil seiner Bibliothek vermacht, worunter die äusserst werthvolle Dantebibliothek und eine umfassende Sammlung Treverensia. An der Liebfrauenschule und dem Gymnasium zu Trier erhielt er seinen ersten Unterricht. Schon früh scheint sich in ihm der Drang zu schriftstellern geregt zu haben: wir hören, dass der Zehnjährige bereits Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte gemacht hat. Eine Reihe von Gelehrten und Liebhabern, die in dem Hause seiner Eltern verkehrten, wie der Domcapitular v. Wilmowsky, der belgische Baron de Roisin, der Architekt F. W. Schmidt — kurze Zeit war auch A. Reichensperger in Trier — sind auf den Heranwachsenden von Einfluss gewesen, in den Ateliers der Maler G. Lasinsky und J. Kieffer hat er früh Eindrücke von

Kunst empfangen, die noch auf seine späteren Anschauungen bestimmend wirkten. Es war die Zeit der Nachblüthe der Romantik, ein Hauch ihres Geistes ist auch in den spätesten Schriften Kraus' zu verspüren. — 1858 trat der Jüngling in die theologische Lehranstalt seiner Vaterstadt ein, bald darauf ging er auf anderthalb Jahre als Hauslehrer in eine vornehme französische Familie der Normandie, die, soviel ich weiss, in nahen Beziehungen zum Grafen Montalembert stand. Dieser Aufenthalt ist für seine Entwicklung in jeder Hinsicht von grosser Bedeutung gewesen: hier legte er den Grund zu seiner intimen Vertrautheit mit französischer Sprache und Litteratur. Den echten Sohn der Rheinlande mit dem lebhaften Geiste, der im höchsten Maasse das war, was die Franzosen „curieux“ nennen, mussten unsere westlichen Nachbarn stets anziehen. Wie er in seiner kirchlichen Richtung nicht zu verstehen ist ohne Kenntniss des Zusammenhangs mit den französischen liberalen Katholiken, mit Montalembert, Lacordaire, Dupanloup u. a., so ist auch der Kunsthistoriker bei den Rio, Ozanam, Didron, Caumont in die Schule gegangen; der Verkehr mit hervorragenden Franzosen, Besuche des „dolce Parigi“, wie er häufig Paris nannte, gehörten stets zu seinen grössten Freuden. So hat er auch in seinen Essays bei uns eine Art eingeführt, die in ihrem Gemisch von stupender Gelehrsamkeit und geistreicher Plauderei jenseits des Rheines zu Haus ist. So deutsch er dachte, die Art, wie er seine Erudition zeigte, erinnerte etwas an französische Gelehrte geistlichen Standes, wie man auch unter dem Eindruck seiner „Causerie“ ihn gerne mit geistvollen französischen Prälaten des Ancien Régime vergleichen mochte.

Nach Deutschland zurückgekehrt, promovirte er 1862 zu Freiburg in der Philosophie, nach zwei weiteren theologischen Studienjahren im Priesterseminar zu Trier erhielt er die Weihen, im folgenden Jahre erwarb er den theologischen Doctorhut wieder in Freiburg. In den beiden Promotionsschriften behandelte er die merkwürdige, gewissermaassen zwischen zwei Welten stehende Gestalt des Synesius von Cyrene. Vorher und, so viel ich weiss, auch nach der Promotion hat er in Bonn bei Ritschl und Jahn philologische Studien getrieben. Bis an sein Lebensende sprach er mit warmer Anhänglichkeit von diesen grossen Lehrern; des Vortheiles, den ihm die sichere Beherrschung philologischer Methode bot, war er sich stets bewusst; in Bonn entstand damals schon der später ausgeführte Plan einer Inschriftensammlung. 1866—1872 lebte er als Kaplan in Pfalzel bei Trier. In diese Zeit fielen eine Studienreise nach Paris, wo er unter Anderem mit Gratry, Cochin, Falloux, de Broglie zusammenkam, sowie Reisen nach Rom: besonders wichtig für seine Geistesrichtung war sein Aufenthalt in der ewigen Stadt zur Zeit des vaticanischen Concils und seine sehr regen Beziehungen zu Lord Acton und Döllinger. Schon dem Kaplan in Pfalzel sind damals vertrauliche Missionen geworden, die ihm einen Einblick in das Räderwerk der Politik gestatteten. Zugleich entfaltete er eine ausgedehnte

litterarische Thätigkeit, in der die Grundlinien seines künftigen Schaffens angedeutet sind. Als Zwanzigjähriger hat er mit der Uebersetzung eines Handbuches der geistlichen Gelehrsamkeit von Hemel angefangen, es folgten zahllose theologische Aufsätze und Ausgaben, darunter eine solche der Werke des Thomas a Kempis; zu ihm, wie zu den andern grossen Mystikern stand Kraus zeitlebens in einem geradezu persönlichen Verhältniss. Mit seinen Schriften wandte sich der junge Autor indess immer mehr der christlichen Archäologie zu, dem Studium der Kirchengeschichte durch die Monumente, dem er eine gleichberechtige Stellung neben den älteren theologischen Disciplinen im Hochschulunterricht zu erringen wusste. Aus den Monumenten die Gedanken und Gefühle der Jahrhunderte, die Wandlungen der religiösen Vorstellungen abzulesen, das war der eigentliche Zweck seiner archäologischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten. Es erklärt sich daher, dass es ihm stets mehr auf den Inhalt der Kunstwerke, als auf Stilgeschichte und Stilkritik ankam, seine ganze Betrachtungsweise stand so in diametralem Gegensatz zu der heute überwiegenden. Die Bedeutung Kraus' für unser Fach beruht aber nicht zum Geringsten darin, dass er von Grund aus Theologe war und dadurch neue Wege und Aussichten eröffnen konnte, die sonst verschlossen blieben.

1872 wurde Kraus als ausserordentlicher Professor für christliche Archäologie an die neugegründete Kaiser Wilhelms-Universität in Strassburg berufen, im gleichen Jahr begann sein Lehrbuch der Kirchengeschichte zu erscheinen, das seiner Freimüthigkeit wegen vielfach Anstoss erregte und besonders durch die zweite, im Ton verschärfte Auflage ihm zahlreiche Widerwärtigkeiten eintrug; ein Umstand, der wohl mitbestimmend dafür war, dass er sich immer mehr der „monumentalen" Kirchengeschichte widmete. War die 1873 erschienene Roma sotteranea im Wesentlichen nur eine Bearbeitung des Werkes von J. Spencer Northcote und W. R. Brownlow, so ist das Buch in der zweiten Auflage (1879) im grössten Theile Kraus' selbstständige Arbeit; auch heute wohl noch die beste Darstellung des unterirdischen Rom. In Strassburg begann er dann die Kunsttopographie von Elsass-Lothringen, die in vier Bänden 1877 bis 1892 erschien, eine gewaltige Arbeit, die der eine Mann in kaum erobertem Lande mit zum Theil feindlicher Bevölkerung geschaffen und zugleich ein neues, kühnes Unternehmen. Wohl waren die Inventare des Regierungsbezirks Kassel, der Provinz Hannover und Hessen-Nassau's vorausgegangen, das Kraus'sche Werk bewies aber zum ersten Male, dass es möglich sei, die gesammten Kunst- und Alterthumsdenkmäler eines grossen Landes in verhältnissmässig kurzer Zeit zu bearbeiten. Die Mängel, die dem Buche anhaften, sind aus den schwierigen Umständen, unter denen es entstand, leicht zu begreifen. Kraus war unterdess als ordentlicher Professor der Kirchengeschichte nach Freiburg i. Br. übergesiedelt, und trat hier sofort dem Plan einer Denkmälerstatistik Baden's näher, der 1887 zur Ausführung kam. Die ersten drei Bände folgten rasch auf einander, dann verlangsamte sich das Tempo in Folge der un-

geheuren Arbeitsüberlastung des Verfassers und des oben genannten Leidens, das jede Bewegung erschwerte. 1901 kam der Band Lörrach heraus, der letzte Band (Landkreis Freiburg), an den der Verstorbene noch die Hand gelegt, befindet sich im Drucke und wird demnächst erscheinen.

Kraus' Begabung und universalhistorische Bildung zwangen seinen Blick immer wieder auf die grossen Zusammenhänge, seine rastlose Arbeitslust und seine geradezu unglaubliche Arbeitskraft liessen ihn stets neue, umfassende Pläne concipiren und ausführen. So begann er zugleich mit obigen Werken die Vorarbeiten zu einer Realencyklopädie der christlichen Alterthümer, welche er unter Mitwirkung von Fachgenossen 1882—1886 herausgab, die aber zu drei Vierteln von ihm allein geschrieben ist. Sie übertrifft durch Gründlichkeit und Kritik alle ähnlichen Leistungen anderer Länder und ist heute noch die Grundlage der Studien auf diesem Gebiete, auch dem Kunsthistoriker ein unentbehrliches Hülfsmittel. Wer je damit gearbeitet, weiss, welche unendliche Fülle von Wissen darin aufgespeichert ist. Es bleibt daher sehr zu bedauern, dass der Tod die beabsichtigte zweite Auflage und Neubearbeitung verhinderte und es wäre dankbar zu begrüssen, wenn eine jüngere Kraft den Plan aufnähme und zu Ehren des Dahingegangenen durchführte. Dieser Arbeit folgten 1890—1893 die „Christlichen Inschriften der Rheinlande“, zu deren Herausgabe bereits Ritschl seinen jungen Schüler angeregt hatte und die der Mann auf der Höhe seines Ruhmes unternahm, „in der Ueberzeugung, dass eine den heutigen Anforderungen der epigraphischen Kritik entsprechende Veröffentlichung der Inschriften für ganze Abschnitte der mittelalterlichen Kirchen- und Kunstgeschichte erst eine gesicherte Grundlage zu schaffen im Stande sei.“ Leider warf auch auf dies Werk die Krankheit ihre Schatten und so mussten die Prolegomena, die als eine zusammenfassende und detaillirte Einführung in das in Betracht kommende Material gedacht waren, ungeschrieben bleiben. Aber auch so ist das Buch, mit grösster Akribie gearbeitet, im höchsten Grade geeignet, den beabsichtigten Zweck zu erfüllen.

Neben diesen grossen Werken gingen zahlreiche kleinere Arbeiten einher, die, alle an einem wichtigen Punkte einsetzend, unsere Kenntniss der mittelalterlichen Kunst in höchstem Grade förderten. Berücksichtigt man dazu noch die unzähligen Aufsätze und Essays kirchenpolitischen, historischen und litterargeschichtlichen Inhalts, welche in der Deutschen Rundschau, der Rassegna nazionale, der Allgemeinen Zeitung u. a. erschienen und alle von einer ungeheuren Weite des geistigen Horizontes Zeugniss ablegten, so staunt man über diese Leistungsfähigkeit, die keine Grenzen zu kennen schien. Und das Alles bei einem siechen, von schmerzhaften Leiden geplagten Körper. Ein Eingehen auf diese Arbeiten ist hier ganz unmöglich; nur ein Gebiet sei erwähnt, auf das der Verstorbene selbst das grösste Gewicht legte, nämlich die byzantinische Frage. Kraus vertrat bekanntlich die Ansicht, dass eine, von gewissen Invasionen ab-

gesehen, im Wesentlichen selbstständige, lateinische Kunst als gleichberechtigter Zweig neben der byzantinischen aus der altchristlichen herausgewachsen sei und dass die Tradition der „magistra latinitas“ ziemlich ununterbrochen bis in's XI. Jahrhundert herabreiche. Die sicherste Stütze für diese Ansicht fand er in den Wandgemälden von S. Georg auf der Reichenau und in den Miniaturen des Codex Egberti, welche beiden Denkmäler er 1884 herausgab. Spätere Entdeckungen, wie die Wandgemälde in Burgfelden, in Niederzell u. a. kamen hinzu; eine Untersuchung der Gemälde in S. Angelo in formis liess ihn dann einen Zusammenhang der oberrheinischen Gruppe mit letzteren annehmen und legte ihm den Gedanken einer bis Deutschland heraufreichenden Schule von Montecassino nahe. In einem posthumen Werk, das er zum Jubiläum des Grossherzogs von Baden geschrieben und das soeben erschienen ist, wird mit den neuentdeckten Wandgemälden von Goldbach am Bodensee ein weiterer Beitrag zu dieser Frage geliefert. An Widerspruch gegen Kraus' Auffassung hat es ja nicht gefehlt. Mag aber auch eine spätere Forschung nicht in allen Punkten seine Meinung bestätigen, das hervorragende Verdienst wird ihm stets bleiben, die Kenntniss der für die mittelalterliche Kunst so wichtigen Jahrhunderte bedeutend gefördert zu haben. Auch abgesehen davon enthalten diese Publicationen vielfach schriftstellerische Leistungen ersten Ranges: ein Beispiel dafür der Abschnitt über die Entwicklung der Weltgerichtsbilder in dem Werk über St. Georg auf der Reichenau. Beherrschung des Materials verbindet sich hier mit der Weite des historischen Blicks und der glänzenden Diction zu einem wahren Meisterstück der Darstellung. Dieselbe Beherrschung des Stoffes, den scharfen, kritischen Blick verbunden mit liebevollem Eingehen auf Alles, was ihm dessen werth erschien, zeigten die Litteraturüberblicke, die er alljährlich seit 1882 im Repertorium gab, zu dessen ältesten und ständigen Mitarbeitern er somit gehörte.

Kraus hatte Sitz und Stimme in verschiedenen Commissionen und Congressen. Er war Mitglied des Verwaltungsrathes des Germanischen Museums, sowie der badischen historischen Commission. Werthvolle Publikationen der Letzteren sind seiner Anregung zu verdanken. Als Präsident des kunsthistorischen Congresses musste er sich gewöhnlich, durch Krankheit verhindert, vertreten lassen; dafür gelang es aber seiner geschäftskundigen und gewandten Hand, das vielfach gefährdete kunsthistorische Institut in Florenz in den Hafen zu bringen. In solchen Angelegenheiten setzte er mit grosser Sachkenntniss stets am richtigen Punkte ein.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens erscheint seine Productionskraft geradezu verdoppelt. Reifen Früchten vergleichbar, die in günstigem Jahre in unzähliger Menge von lange gepflegtem Baume abfallen, erschien Arbeit auf Arbeit. Vor Allem zwei grosse Werke, der „Dante“ und die „Christliche Kunstgeschichte“. Auch für den Kunsthistoriker bietet Ersteres Wichtiges genug. Die christliche Kunstgeschichte aber ist, vom engeren Fachstandpunkte aus, das Hauptwerk des Kraus'schen Lebens, ein Buch,

welches — wie man kühnlich behaupten darf — überhaupt Niemand Anderer zu schreiben im Stande war. Abgesehen von dem Versuche Rio's, welcher, so geistvoll und interessant er ist, die Aufgabe nicht lösen konnte, ist etwas Aehnliches nie versucht worden. Das Werk unterscheidet sich scharf von allen üblichen Kunstgeschichten. Worauf es Kraus vorab ankam, „das war, das Verhältniss der christlichen Religion zur Kunst zu erforschen, ... das Auf- und Niedersteigen des künstlerischen Schaffungsgeistes in seinem Zusammenhange mit dem Auf- und Niedersteigen des religiösen Volksgeistes aufzuweisen. Damit war gegeben, dass der religions- und culturgeschichtlichen Betrachtung eine weit grössere Stellung, als sie bisher genossen, zuerkannt werden musste.“ Gegeben war damit auch, dass hauptsächlich der Inhalt der Kunstvorstellungen betont wird, gegeben, dass für die ausführlichere oder kürzere Behandlung einzelner Partieen andere Maassstäbe als in einer „allgemeinen Kunstgeschichte“ anzulegen waren. Diesen Standpunkt darf nie aus den Augen verlieren, wer das Werk verstehen und mit Nutzen studiren will. Zu preisen, wie die Absicht des Verfassers erfüllt ist, wäre überflüssig. Hier, wie in allen seinen Arbeiten, macht sich als grösster Vorzug geltend, dass Kraus zu dem seltenen und hohen Geschlechte derer gehörte, die von Geburt so zu sagen Welthistoriker sind. Auch dass im Einzelnen der erste Band die beste und auf lange hinaus wohl nicht zu übertreffende Darstellung der altchristlichen Kunst ist, dass Kapitel, wie das über die Bildercyklen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts, über die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst, über die allegorische Klosterkunst des Trecento eine bisher sehr fühlbare Lücke ausgefüllt, ist an dieser Stelle zu betonen kaum nöthig. Leider nahm der Tod dem Autor vor der Vollendung die Feder aus der Hand. Nur wenige Bogen sind meines Wissens noch geschrieben. Verloren scheint uns die Schilderung der Epoche Julius II, Bramante's, Raffael's und Michelangelo's,[1]) in der Kraus den Höhepunkt christlicher Kunst sah. Der späteren Entwicklung gegenüber hätte selbstverständlich die Stellung des Verfassers zu Christenthum und Kirche sich stark geltend machen müssen, wie bereits in dem Erschienenen das nothwendig Persönliche eines solchen Unternehmens zu unserm Genuss hervortritt. Schon der geringe Raum, der den folgenden drei Jahrhunderten zugedacht war, deutet die Stellung des Autors an. Ausgeklungen wäre das Ganze in der Epoche der Romantik, der Nazarener und Cornelius, welcher Kraus eine glänzende Schilderung und Würdigung hätte angedeihen lassen.

Zahllose Arbeitspläne hatte er noch gefasst für die kommenden Jahre. Eine Zusammenfassung seiner Ansichten über die von Byzanz unabhängige Kunst des Westens gehörte dazu, eine Publication über das Kloster S. Marco in Kirchengeschichte und Kunst, die Neubearbeitung der Realencyklopädie vor Allem. Dann aber zwei Werke, welche dem Bilde, in dem er vor der Nachwelt dasteht, erst die richtigen Lichter aufgesetzt

---

[1]) Eine kürzere Zusammenfassung derselben hat er noch für die Deutsche Rundschau geschrieben.

hätten: einmal eine Geschichte der innerkirchlichen Reformbestrebungen von Francesco d'Assisi bis heute. Wie man auch zu seinen religiös-kirchlichen Anschauungen stehen mag, man muss den Verlust bedauern; das Werk hätte diese, von den Schlacken des Tageskampfes frei, in ihrem Zusammenhang dargestellt und wäre eine grosse persönliche Leistung geworden. Ausserdem wollte er seine Memoiren schreiben. Auch dies ein grosser Verlust für die deutsche Litteratur, denn der Mann, welcher mit der gesammten Aristokratie des Blutes und des Geistes in Deutschland, Italien und Frankreich bekannt war, der Weltgeschichte thätig mitgelebt hatte, der so geistreich zu erzählen und so glänzend zu schildern wusste, er hätte uns ein unvergleichliches Memoirenwerk hinterlassen. Ueber beide Werke war bereits das Nöthige mit dem Verleger verabredet, aber nichts ist geschrieben. So fehlt dem Bilde gewissermassen die letzte Abrundung und es ist keine Phrase, wenn wir klagen: Franz Xaver Kraus ist mindestens zehn Jahre zu früh dahingegangen. Ein allzu rascher Tod hat ihn uns entrissen, als er neue Kraft für weitere Arbeit sich holen wollte in dem Lande, das er so sehr geliebt, dessen nationaler Erhebung sein letztes glänzendes Werk gewidmet ist, in dem Lande, in das er immer wieder zurückgekehrt war, „wo jede Last des Lebens sich leichter trägt, wo der süsse Duft seiner lebenden Blumen und der süssere Duft seiner hingestorbenen Poesie uns über die Leiden des Körpers und des Gemüthes hinwegtäuscht“ (Essays). Aber so viel ihm noch zu thun übrig geblieben, staunenswerth ist die Fülle dessen, was er bis zu seinem einundsechzigsten Jahre geschaffen; es hätte ausgereicht für das Lebenswerk zweier Menschen. Kirchengeschichte, christliche Archäologie, Epigraphik, Kunstgeschichte, Litteraturgeschichte, Universalhistorie, sie alle hatten ein Lorbeerreis an dem Grabe niederzulegen.

Vor Allem aber die Freundschaft, der noch ein kurzes Wort vergönnt sei. So merkwürdig es auch Fremden klingen mag, dieser Mann, der nach aussen hin oft hart und streng erscheinen konnte, er war weichen Gemüthes und bedurfte der Zuneigung und Anhänglichkeit wie des täglichen Brotes, er erwiderte sie in gleichem Maasse und suchte für die ihm versagte Familie Ersatz in der Freunschaft von Alten und Jungen. Absolut zuverlässig, von unerschütterlichem und thätig eingreifendem Wohlwollen, war er liebevoll besorgt um das geistige und leibliche Wohlergehen der ihm nahe Stehenden, menschliche Schwächen milde beurtheilend und leicht vergebend. Die ihm nahe standen, in deren Leben hat der Tod eine Lücke gerissen, die sie stets schmerzlich empfinden werden; ihnen Allen hat Prälat Duchesne bei der Trauerfeier in Rom aus der Seele gesprochen, als er sagte: „sa mort a mis, en des pays fort divers, bien des cœurs en deuil. Je me sens en ce moment l'interprète de beaucoup d'âmes qui lui furent intimement dévouées. Et si je sais combien il fut aimé, je sais aussi pourquoi il fut aimé. C'est qu'il était vraiment bon, aimable, doux, fidèle et dévoué.“

Max Wingenroth.

Zur Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung.

Von **Georg Humann**-Aachen.

Bei Besprechungen alter Kunstgegenstände begegnet man in der Regel dem Bestreben, die Zeit der Entstehung genau zu bestimmen. Auch wird meistens die Frage erörtert, an welchem Orte oder in welcher Gegend die Kunstwerke entstanden seien. Bei Vergleichen mit ähnlichen Arbeiten sucht man dann stilistisch und technisch verwandte Werke zu Gruppen zu vereinigen und sogenannte Kunstschulen örtlich festzustellen. Dass dies in Bezug auf viele Kunstzweige, vorzugsweise der letzten Jahrhunderte und des späteren Mittelalters möglich ist, wird Niemand in Abrede stellen. Doch geht man bei jenen Bestrebungen, wenn es sich um Beurtheilung mittelalterlicher, besonders frühmittelalterlicher Gegenstände der Kleinkünste handelt, manchmal zu weit und von falschen Voraussetzungen aus. Man denkt sich die Stilentwicklung im Allgemeinen viel zu gleichmässig fortschreitend und lässt sich meist zu sehr von dem Gedanken beeinflussen, dass die zu derselben Zeit und an demselben Orte, besonders in grösseren Bischofssitzen oder berühmten Abteien entstandenen Werke einen stilistisch und technisch gleichmässigen Charakter gehabt haben. Als Unterlage zur Feststellung sogenannter Schulen bedient man sich einzelner, in alten Kirchen oder Klöstern befindlicher oder nachweislich früher dort aufbewahrter Kunstwerke, besonders aber solcher Arbeiten, welche durch Inschriften oder andere geschichtliche Zeugnisse für eine gewisse Zeit beglaubigt und für eine bestimmte Kirche gestiftet sind.

Nach Durchsicht der weiter unten zusammengestellten geschichtlichen Notizen wird aber vielleicht mancher Leser zu der Ueberzeugung gelangen, dass, wenn nicht die meisten, so doch zweifellos viele der in alten Kirchen aufbewahrten Kunstwerke, besonders die Gegenstände aus dem frühen Mittelalter und aus den ersten Jahrhunderten der späteren Zeit, nicht an dem Orte ihrer Aufbewahrung angefertigt worden sind. Es war dies zum Theil eine Folge der damals allgemein verbreiteten Sitte, Kunstgegenstände zu verschenken. Auch die wenigen Werke, welche

mit dem Namen des Auftraggebers, z. B. eines Bischofes oder Abtes inschriftlich versehen sind, können nicht alle mit Sicherheit zur Beurtheilung der Kunstrichtung (der sog. Schule) des Ortes dienen, wo der Auftraggeber lebte. Denn manche Kunstwerke sind von fremden, nur vorübergehend an einem Orte weilenden Künstlern angefertigt oder vom Stifter an einem fern gelegenen Orte in Auftrag gegeben worden. Aber auch von vielen der am Wohnorte des Auftraggebers von einheimischen Künstlern geschaffenen Werke kann man annehmen, dass ihre Verfertiger vorher an anderen Orten gearbeitet, dort ihre Ausbildung genossen oder die auf Reisen empfangenen Eindrücke in der Heimath verwerthet haben. Sogar die an ihren Wohnorten erhaltenen Eindrücke waren wohl meistens sehr verschiedener Art. Denn die in Kirchen und Klöstern in mehr oder weniger grosser Anzahl vorhandenen Kunstwerke wichen in der Regel in Bezug auf Alter und Stilbeschaffenheit sehr wesentlich von einander ab, so dass auch die einheimischen Künstler nicht immer in dem einheitlichen Stil einer sogenannten Schule gearbeitet haben, sondern bei Neuschöpfungen bald von diesem, bald von jenem älteren Werke beeinflusst worden sind.

Zur Begründung dieser Behauptungen seien hier einige geschichtliche Notizen zusammengestellt, und zwar zunächst solche, welche sich auf vorübergehend an fremden Orten arbeitende Künstler beziehen.

Karl der Grosse berief „magistros et opifices omnium artium“ aus verschiedenen Ländern.[1]) In St. Gallen wurden in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts kaiserliche Bauleute beschäftigt und Maler aus Reichenau.[2]) Der Mönch Tuotilo von St. Gallen war weit gereist und nicht allein in seinem Kloster, sondern auch an anderen Orten thätig. Er verfertigte für Constanz ein goldenes, mit Edelsteinen geziertes Kreuz und vergoldete daselbst einen Altar und ein Lesepult. In Mainz schuf er eine goldene Altartafel und in Metz ein Marienbild.[3]) Der Abt Desiderius von

---

[1]) Monachus Sangallensis de Carolo Magno liber I, c. 28, Jaffé, Bibl. rerum germ. IV. S. 659. J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, 1892, No. 104, S. 27. Der Kürze halber sei diese häufig angeführte Quellensammlung mit „v. Schlosser, Bd. I“, ein anderes ebenso verdienstvolles Werk desselben Verfassers „Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters“ 1896 mit „v. Schlosser, Bd. II“ bezeichnet.

[2]) J. v. Schlosser, die abendländischen Klosteranlagen des frühen Mittelalters, S. 39.

[3]) Ekkehardi IV casus St. Galli, cap. 39, 40 und 45. Bei Meier von Knonau, St. Gallische Geschichtsquellen 1877, S. 143, 146 und 158, Jul. von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, phil.-histor. Klasse, Bd. 123, S. 180 ff., v. Schlosser, Bd. I, No. 1109 und 1110. Meier von Knonau bemerkt a. a. O., dass manche Mittheilungen des St. Gallener Chronisten Ekkehard IV mit Vorsicht aufzunehmen seien. Trotzdem dürften seine Angaben über Tuotilo hier einen gewissen Werth beanspruchen, da Ekkehard wohl nichts berichtet bezw. erfunden haben wird, was den damaligen Gebräuchen zu sehr widersprochen und seinen Zeitgenossen ganz unglaubwürdig erschienen wäre.

Monte-Cassino (1058—87) liess Künstler aus Constantinopel kommen.[4]) Der Bischof Frotharius von Toul (IX. Jahrhundert) bedankt sich brieflich einem (nicht mit dem Namen bezeichneten) Abte gegenüber, dass er ihm einen erfahrenen Künstler gesandt habe.[5]) Ludwig der Fromme schickte einen „Faber" (Namens Rumuald) an den Erzbischof Ebo von Reims, damit dieser von dem Jenem von Gott verliehenen Talente Gebrauch machen könne.[6]) Der Erzbischof Egbert von Trier (977—993) hatte dem Erzbischofe Adalbero von Reims einen Mönch Gozbert geschickt, welcher dort, wie aus Briefen des Abtes Gerbert in Reims hervorgeht, wahrscheinlich Kunstwerke auszuführen beauftragt war.[7]) Der Abt Salomon von St. Gallen hatte eine Menge Goldschmiede dorthin kommen lassen.[8]) Ein italienischer Maler wurde vom Kaiser Otto III nach Aachen zur Ausschmückung der Pfalzkapelle berufen. Er lebte dann in Lüttich und bemalte dort die Chorschranken der St. Jacobskirche.[9]) Der Bischof Gottschalk von Freising († 1004) sandte einen Erzgiesser nach Tegernsee.[10]) Der Erzbischof Adalbert von Bremen hatte einen Maler aus Italien bei sich.[11]) In der Abtei Hirsau arbeitete um die Mitte des XI. Jahrhunderts ein sehr erfahrener venetianischer Künstler mit seinen Söhnen.[12]) Aus St. Emmeram in Regensburg wurden im XI. Jahrhundert Maler nach Tegernsee und St. Pölten berufen.[13]) Abt Gauzelin († 1030) liess nach Fleury einen Maler aus der Lombardei und einen in der Mosaikkunst erfahrenen Künstler aus den römischen Gegenden kommen.[14]) Ein Emailarbeiter aus Verdun verfertigte die bekannte Altartafel in Klosterneuburg[15]) und in Tournay den noch vorhandenen Schrein des hl. Eleutherius.[16]) Der Abt Suger von St. Denis beschäftigte viele von auswärts herbeigerufene Künstler, u. a. lotharingische Goldschmiede.[17]) Die Aufschrift eines Emailschreins im sog. Welfenschatze „Eilbertus Coloniensis

---

[4]) Leo Ost. chron. mon. Casin. III, c. 27, bei v. Schlosser, Bd. II, S. 204.

[5]) v. Schlosser, Bd. I, No. 897, S. 310.

[6]) v. Schlosser, Sitzungsberichte a. a. O., S. 180 und v. Schlosser, Bd. I, No. 1101.

[7]) Vgl. u. a. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, 1884, S. 483.

[8]) Ekkeh. Casus S. Galli, c. 22. Meier von Knonau a. a. O., S. 87.

[9]) v. Schlosser, Bd. II, S. 149.

[10]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, Bd. I, S. 119.

[11]) „erat autem pictor ab Italia", Brunonis liber de bello saxonico, c. 4, Mon. Germ. V, S. 331. Zu welchem Zwecke der Maler in der Begleitung Adalbert's war, ist a. a. O. nicht angegeben. Letzterer weilte damals, wie häufig, am Hofe Heinrich IV.

[12]) v. Schlosser, Bd. I, S. 144, No. 462. Schnaase, Kunstgeschichte, IV, S. 727.

[13]) Sighart a. a. O., S. 211, Anm. 1.

[14]) v. Schlosser, Bd. II, S. 188 und 189.

[15]) Heyder, der Altaraufsatz in Klosterneuburg 1860.

[16]) Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine 1866, No. 3.

[17]) Vöge, die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, S. 87 u. 286.

me fieri fecit" beweist, dass dies Werk von einem Kölner Künstler, aber nicht in Köln angefertigt worden ist.[18]) Der Bau des Klosters Schildesche bei Bielefeld wurde im Jahre 939 von Mauerleuten aus Frankreich ausgeführt.[19]) Der hl. Ulrich (2. Hälfte des X. Jahrhunderts) berief fremde Bauleute nach Augsburg.[20]) Für den Bau der im Jahre 1019 geweihten Klosterkirche in Deutz liess der Erzbischof Heribert von Köln erfahrene Bauleute kommen, welche tüchtiger waren als die einheimischen.[21]) Der Bischof Meinwerk von Paderborn (1009—1036) berief Arbeiter zum Bau des Domes von auswärts,[22]) griechische Bauleute für die Bartholomäuskirche in Paderborn,[23]) und zum Bau des Klosters Abdinghof in Paderborn Mönche aus Cluny.[24]) Den Abt Wino von Helmwardshausen schickte er nach Jerusalem, um die heilige Grabeskirche auszumessen.[25]) Am Bau des Domes zu Speier beschäftigte Bischof Otto von Bamberg (im Auftrage Kaiser Heinrich IV) im Jahre 1102 die geschicktesten Bau- und Werkmeister und Handwerker aus Deutschland und anderen Reichen.[26]) Bei dem Bau des Klosters und der Kirche zu Prémontré im Bisthum Laon arbeiteten Gallier und Deutsche, unter welchen sich auch Kölner befanden, um die Wette.[27]) Zum Bau der Abtei St. Benigne

---

[18]) Neumann, der Kunst- und Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 152.

[19]) Nordhoff, Holz- und Steinbau Westfalens, A 2, S. 75.

[20]) Sighart a. a. O. I, S. 70.

[21]) Vita Heriberti archiep. Colon. auctore Landberto, c. 8, Mon. Germ. IV S. 746. Vgl. Kleinermanns, die Heiligen auf dem erzbisch. Stuhle von Köln II, 1, S. 48, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfr. im Rheinl., Bd. 87, S. 150.

[22]) Vita Meinwerci, c. 12 Mon. G. XI, S. 112.

[23]) Wohl süditalienische Meister. Vgl. die Bartholomäuskirche in Paderborn in den Mitth. der österr. Centr. Comm. X, S. 32 ff. und v. Schlosser, Bd. I, S. 99, No. 240 Anm. A. Springer behauptet in den Bildern a. d. neueren Kunstgeschichte, A², Bd. 1, S. 74 mit Unrecht, dass die bekannte Stelle in der vita Meinwerci (Mon. Germ. XI, S. 139, Leibniz, Script. rerum Brunsv. I, S. 545 uud v. Schlosser a. a. O.) nicht „per graecos operarios", sondern „per gnaros operarios" gelesen werden müsse. Die Lebensbeschreibung ist in drei Handschriften, des XV., XIV. und XII. Jahrhunderts erhalten. Die letzte, bezw. älteste befindet sich in der Landesbibliothek zu Kassel. Herr Dr. Lohmeyer, Director dieser Bibliothek, hatte meiner Bitte, die betreff. Stelle nachzusehen, die Güte zu entsprechen und mir freundlichst mitzutheilen, dass dort deutlich zu lesen sei: „per grecos (!) operarios".

[24]) Vita Meinwerci Mon. Germ. XI c. 28, S. 118 und bei Leibniz a. a. O. c. 30, S. 527.

[25]) Vita Meinw. Mon. G. XI, c. 216, S. 158, bei Leibniz a. a. O. c. 120, S. 562.

[26]) „Omnes sapientes et industrios architectos, fabros, cementarios aliosque opifices regni sui vel etiam de aliis regnis". Herbordi dialogus de Ottone episc. Bambergensi III, c. 36, Jaffé, bibl. rerum germ. V, S. 829.

[27]) Vita Norberti archiep. Magdeb. c. 12, Mon. G. XII, S. 685 u. das. Anm.

in Dijon waren Werkmeister aus weiter Ferne herbeigeholt.[28]) Für einen Klosterbau im Hennegau liess man ebenfalls fremde Arbeiter kommen.[29]) Wandernde Bauleute werden häufig genannt. Es wurden bei Bauten in Deutschland oft ganze Arbeitsgenossenschaften von auswärts, selbst aus Gallien und besonders aus der Lombardei angeworben.[30])

Auch wurden wohl Kunstwerke auswärts, nicht selten an entfernten Orten in Auftrag gegeben oder erworben. Der Abt Benedictus von Wieremouth (VII. Jahrhundert) brachte aus Rom Gemälde mit.[31]) Die Broncethüren der Paulskirche zu Rom, zu Monte-Cassino, San Angelo auf dem Monte-Gargano, Atrani, Amalfi und Salerno sind zum grössten Theil, vielleicht sogar alle, in Byzanz angefertigt worden.[32]) Dort liess auch der Doge Pietro Orseolo I (976—978) Schmelztafeln für den Altar der Marcuskirche herstellen.[33]) Der bereits genannte Abt Desiderius von Monte-Cassino hat in Byzanz Schmelztafeln für einen Altar anfertigen lassen.[34]) Unter dem Erzbischofe Egbert von Trier (977—993) ist für den Bischof Adalbert von Reims ein Kreuz angefertigt worden, und zwar nach einer Zeichnung, welche der oben genannte Abt Gerbert eingesandt hatte.[35]) Auch ein Kreuz, welches Egbert dem niederländischen Kloster Egmond geschenkt hatte,[36]) ist wahrscheinlich in Trier geschaffen, vielleicht auch eine goldene Altartafel, ein mit Gold und Edelsteinen geschmücktes Evangelienbuch, welches das genannte Kloster von Egbert's Mutter erhalten hatte.[37]) In Tegernsee verfertigten die Mönche für den Kaiser Heinrich II und für den Dom zu Hildesheim kostbare Bücher und für Heinrich III einen in Gold und Silber gefassten und mit Inschriften versehenen Bücherschrein.[38]) Der Herzog Wladislav II von Böhmen brachte im Jahre 1143 für die Adalbertskirche zu Prag einen siebenarmigen Leuchter aus Mailand mit.[39]) Der Abt Odilo

---

[28]) Springer a. a. O. S. 74 F. Schneider, Korrespondenzbl. des Gesammtv. 1876, S. 80. Schnaase, Kunstgeschichte, IX, S. 724.

[29]) Springer, Mitth. der österr. Centr. Commission 1860, S. 46.

[30]) Vgl. u. a. F. Schneider, Korrespondenzblatt des Gesammtvereins, 1876, S. 80. Schnaase, Kunstgesch. III, S. 516 ff. Zur Zeit der Herrschaft des gothischen Stils wurden noch häufiger fremde Meister herangezogen. Zahlreiche Beispiele bei Otte, Kunstarchäologie A. 5, II, S. 495 ff.

[31]) Springer, a. a. O. I, S. 69.

[32]) Schulz, die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. II, S. 287. Strehlke, Zeitschr. für Archäologie und Kunst, I, 1858, S. 100 ff.

[33]) Pasini, Il tesoro di San Marco, S. 151, Bucher, Geschichte der technischen Künste. Email S. 17.

[34]) v. Schlosser, Bd. II, S. 207.

[35]) aus'm Weerth, das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Constantinus VII und Romanus II, S. 20 und Beissel a. a. O., S. 483.

[36]) Ann. Egmundani, a. 1143, Mon. Germ. XVI, S. 455.

[37]) Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, S. 482.

[38]) Sighart a. a. O., S. 125 und Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 193.

[39]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I, S. 115.

von Cluny schickte nach Monte-Cassino ein schön gearbeitetes Armreliquiar in der Form eines Thurmes.[40]) In Monte-Cassino befanden sich auch sächsische und englische Gold- und Silberarbeiten.[41]) Mönche der Abtei Grandmont bei Limoges, welche im Jahre 1181 aus Köln Reliquien holten, nahmen von dorther einen mit Schmelz geschmückten Schrein mit.[42]) Vom Erzbischof Reinald von Dassel (zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts) ist aus Mailand eine kostbare silberne Statue der hl. Maria nach Köln gebracht worden.[43]) Die noch erhaltenen, reich verzierten Erzthüren in Nowgorod und in Gnesen (XII. Jahrhundert) sind höchstwahrscheinlich in Magdeburg gegossen worden.[44])

Dass sich im Mittelalter fortwährend die verschiedenartigsten Kunsteinflüsse kreuzten, wurde durch die damalige sehr verbreitete Sitte, Kunstgegenstände zu verschenken, sehr wesentlich gefördert. Pippin der Kleine hatte Geschenke erhalten vom Kaiser von Byzanz,[45]) vom Khalifen von Bagdad[46]) und vom Papste Paul I.[47]) Karl der Grosse wurde mehrmals reich beschenkt vom Khalifen Harun al Rachid und vom Papste Leo. Er erhielt Geschenke vom Patriarchen von Jerusalem, vom Kaiser von Byzanz, vom Herzog von Benevent, vom Herzog von Spoleto, von Gesandten aus Spanien und Dalmatien und einem Heerführer der Sarazenen. Mehrmals werden in den Urkunden Gegengeschenke Karl's erwähnt. Der Papst erhielt von ihm einen goldenen Kronleuchter, drei Kelche mit Patenen, ein grosses Processionskreuz mit Edelsteinen, ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, silberne Gefässe und zwei silberne Tische, Geschenke, welche aus Kriegsbeute herrühren. Der Kaiser hatte bestimmt, dass sein Schatz nach seinem Tode vertheilt werde. Das, was die Aachener Pfalzkapelle von ihm erhalten hatte, sollte dieser verbleiben, das, was ihr von anderer Seite geschenkt worden sei, verkauft werden.[48]) Ludwig der Fromme erhielt von vielen Völkern, auch den Griechen, Geschenke. Den grössten Theil des Schatzes Karl des Grossen überliess er dem Papste Leo. Der Letztere gab dem Kaiser viele Geschenke und empfing von ihm unzählige Gaben, dreimal so viel als er gegeben hatte. Ein reicher Austausch fand auch zwischen Ludwig dem Frommen und dem Papste

---

[40]) Leo Ost. chron. mon Casin, II. c. 54 bei v. Schlosser. II, S. 199.

[41]) Wackernagel, Kleinere Schriften 1872, S. 51.

[42]) Bucher, Geschichte der technischen Künste, Email, S. 19.

[43]) Ennen, Mitth. der österr. Central-Commission VII, 1862, S. 179.

[44]) Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedrale der hl. Sophia in Nowgorod, S. 106 ff. Correspondenzbl. des Gesammtv. V, S. 42, Schnaase, V. S. 609.

[45]) Einhardi annales, a. 757, Mon. Germ. SS. I, S. 140.

[46]) Abel, Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Karl d. Gr. I, S. 289.

[47]) v. Schlosser, Bd. I, S. 14 und 15.

[48]) Einhardi vita Karoli, c. 16 und 33, Mon. Germ. SS. II S. 451 u. 461, Einhardi annales, a. 786, 796, 797, 798, 799, 801, 802, 804, 806, 807, Mon. G. I, S. 169—194, Monachus Sangallensis de Carolo Magno II, c. 7 u. 8, Jaffé, Bibl. rerum germ. IV, 1867. S. 673 u. 276, v. Schlosser I S. 14 ff. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristl. Kunst und Liturgie in Italien, S. 259.

Gregor statt.[49]) Dem Papste machte Ludwig der Deutsche und Karl der Kahle Geschenke, welche als prächtige und königliche bezeichnet werden.[50]) Gesandte des Papstes Nicolaus I, welche an Lothar II geschickt waren, kehrten, mit unermesslichen Schätzen bereichert, nach Rom zurück.[51]) Ludwig der Deutsche erhielt vom König Sigfrid von Dänemark ein Schwert mit goldenem Griff[52]) und vom griechischen Kaiser Basilius Geschenke in den Jahren 872 und 873, u. a. einen mit Gold und Edelsteinen verzierten Krystall von aussergewöhnlicher Grösse.[53]) Ludwig der Deutsche und Lothar I ehrten sich gegenseitig mit Geschenken.[54]) Odo, Graf von Paris und König Karl der Einfältige von Westfranken schickten an Kaiser Arnulf grosse Geschenke.[55]) König Heinrich I erhielt Geschenke vom König Hugo von Italien[56]) sowie von fränkischen Grafen und Bischöfen,[57]) vom König Karl von Westfranken ein mit Gold und Edelsteinen verziertes Armreliquiar des hl. Dionysius[58]) und vom Könige Rudolf von Burgund die sogenannte heilige Lanze, welche nach der Tradition vom Kaiser Constantin herrührte und durch kleine, fensterartige Oeffnungen erkennbare Reliquien enthielt.[59]) Sie wurde später unter den Reichsinsignien aufbewahrt. Kaiser Otto I empfing vom Könige Hugo von Italien jedes (!) Jahr unermessliche Gaben.[60]) Otto II bekam vom Könige Lothar prachtvolle Geschenke.[61]) Herzog Boleslav von Polen, welcher von Otto II grosse Geschenke[62]) und von Otto III ein Schlachtschwert[63]) erhalten hatte, gab dem Letzteren Geschenke aller Art[64]) u. a. eine silberne Schale, ein Messer, ein Trinkhorn,[65]) ferner sehr viele goldene und silberne Gefässe verschiedener Art, fremdartigen Zierrath, werthvolle

---

[49]) Thegani vita Hludowici, c. 8, 9, 12, 17, 42, Mon. G. II. S. 592—598 cap. 8, auch bei v. Schlosser I, S. 386, No. 1036.

[50]) „munera magnifica", „dona regalia , Ann. Fuldenses, a. 865, Mon. G. I, S. 378.

[51]) „inmensis ditati opibus" Chron. Reginonis, a. 865, Mon. G. I, S. 572.

[52]) Adami gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, I, c. 39, Mon. G. VII, S. 298, vgl. Ann. Fuld. a. 873, M. G. I, S. 386.

[53]) Ann. Fuld. Mon. G. I, S. 384. Vgl. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei, S. 82, Anm. 1.

[54]) Ann. Fuld. a. a. O. a. 847, Mon. G. III, S. 365.

[55]) „magna munera" Chron. Reginonis a. 895 Mon. G. I, S. 606.

[56]) Liudprandi antapodosis, III. c. 47, M. G. I, S. 314.

[57]) Cont. Reginonis a. 931. M. G. I, S. 617.

[58]) Chron. eccl. Halberst. bei Leibniz, Script. rerum Brunsv. II, S. 114.

[59]) Chron. eccl. Halberst., Leibniz a. a. O. II, S. 114.

[60]) „munera immensa", Liudpr. antap. V. c. 18, Mon. G. III, S. 332.

[61]) Thietmari chron. III c. 7, Mon. G. III, S. 761.

[62]) Lamberti, ann. a. 978, M. G. III, S. 65.

[63]) Giesebrecht, Gesch. der Kaiserzeit, II, S. 98.

[64]) Cosmas Pragensis. Contin. can. Wissegradensis, M. G. IX, S. 149.

[65]) Roepell, Geschichte Polens I, S. 111.

Steine u. m. a.[66]) Otto III erhielt ferner Geschenke vom Herzog Miseko von Polen.[67]) Zwischen Otto III und dem Dogen Peter VI wurden reiche Gaben ausgetauscht. Otto erhielt u. a. einen kunstvollen aus Elfenbein gearbeiteten Sessel.[68]) Als die Kaiserin Theophano mit ihrem Sohne i. J. 991 zu Quedlinburg das Osterfest feierte, waren dort viele Fürsten anwesend. Sie übergaben die grössten Kostbarkeiten, welche sie besassen.[69]) Heinrich II empfing vom Könige Robert von Frankreich ein Evangelienbuch,[70]) Heinrich III vom Könige von Ungarn sehr grosse Geschenke[71]) und vom Herzog von Calabrien und Apulien in jedem Jahre zweimal prächtige Geschenke und machte Gegengeschenke.[72]) Konrad II erhielt vom Herzog Pandulf von Benevent einen sehr grossen Schatz[73]) und Geschenke des Herzogs Bratislaw von Böhmen. Er beschenkte den letzteren[74]) und zweimal den König Rudolf von Burgund.[75]) An Heinrich III wurden Geschenke gesandt vom König Heinrich I von Frankreich,[76]) von den Herzögen und Fürsten von Polen, Pommern, Russen und dreimal vom Herzoge von Böhmen. Die beiden Letzteren erhielten Gegengeschenke.[77]) Heinrich IV empfing zweimal reiche Geschenke, u. a. goldene und silberne Gefässe und werthvolle Gewänder von einem russischen Fürsten[78]) und vom Könige Andreas von Ungarn viele Schätze.[79]) Der letztere entliess Gesandte des Herzogs von Polen mit grossen Geschenken.[80]) Konrad III empfing vom Könige Bela von Ungarn den ganzen Königsschatz und aus seiner Kapelle die Reliquien der Heiligen mit allen silbernen und goldenen

---

[66]) „vasa aurea et argentea, cyphos et cuppas lances et scutellas et cornua de mensis, pallia extensa, cortinas, tapetia strata, mantilia, manutergia — plura alia vasa, scilicet aurea et argentea diversi operis, pallia diversi coloris, ornamenta generis ignoti, lapides pretiosos tot et tanta praesentavit, quod imperator tanta munera pro miraculo reputavit", Chron. Polonorum I c. 6, Mon. G. IX, S. 429.

[67]) Lamberti annales, a. 986, Mon. G. III, S. 67.

[68]) Kohlschütter, Venedig unter Peter Orseolo, S. 52.

[69]) „quae quilibet pretiosissima possedebat" Ann. Quedlinb. a. 991, Mon. G. III, S. 68.

[70]) Giesebrecht, Kaiserzeit, II, S. 195.

[71]) „maxima munera" Herim. Aug. a. 1043 und 1045 M. G. V S. 124 und 125.

[72]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, II, S. 427.

[73]) „maximum thesaurum", Ann. Altahenses majores, a. 1038, Mon. Germ. XX, S. 793. Ob hier unter „thesaurum" Geld oder Kunstschätze oder Beides gemeint sei, möge dahingestellt sein.

[74]) Ann. Altah. a. 1035 a. a. O., S. 702.

[75]) Wipo, Vita Chuonradi II, c. 15 u. 21. Mon. G. IX, S. 265 u. 267.

[76]) Adami gesta pont. Hammab. III, c. 31, Mon. G. VII, S. 347.

[77]) Ann. Altah. a. 1041, 1043, 1046, Mon. Germ. XX, S. 794, 798, 802.

[78]) „inaestimabiles divitias in vasis aureis et argenteis et vestibus valde preciosis", Lamberti annales, a. 1075, Mon. G. V, S. 219 u. 230. Vgl. Sauerland und Haseloff, der Psalter Bischof Egbert's von Trier, S. 26.

[79]) Lamberti ann. a. 1061 a. a. O., S. 161.

[80]) Vita Ottonis episc. Bamb. III, c. 33 bei Jaffé, Bibl. r. germ. V, S. 827.

Geräthen mit Zelten, Baldachinen, Gold und Silber in unschätzbarer Menge und einen Schrein mit Reliquien des hl. Blasius.[81]) Kaiser Lothar II bekam von den Herzögen von Polen und Böhmen Pelze, Gold, Silber und andere werthvolle Gegenstände in grosser Menge[82]) und gab der Gemahlin des Herzogs Friedrich im Elsass königliche Geschenke.[83]) Zwischen dem Kaiser Friedrich I und den Königen von Frankreich und England wurden königliche Geschenke ausgetauscht[84]) ebenso zwischen Friedrich und dem Könige von Aegypten.[85]) Auch vom König Balduin IV, von Jerusalem erhielt Friedrich viele Geschenke, u. a. goldene mit Moschus gefüllte Aepfel.[86])

Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, dass auch zahlreiche Geschenke seitens der byzantinischen Kaiser in's Abendland gelangt sind, sowohl an Päpste, Bischöfe und Aebte,[87]) als an abendländische Fürsten. Geschenke der byzantinischen Herrscher an die Karolinger sind oben schon erwähnt worden. Otto der Grosse wurde vorzugsweise, d. h. nicht weniger als sechsmal mit Geschenken aus Byzanz beehrt.[88]) Dass die Kaiserin Teophano eine Fülle griechischer Kunstwerke von Byzanz mitgebracht hat, ist von vielen Geschichtsschreibern bezeugt.[89]) Es erhielten ferner von dorther Geschenke: Kaiser Heinrich III,[90]) Heinrich IV zweimal,[91]) Lothar II,[92]) Konrad III,[93]) und Friedrich I.[94]) Die Geschenke

---

[81]) „omnia regalia sua, capellam cum patrociniis sanctorum, cum universis paraturis et utensilibus aureis et argenteis, cum tentoriis et papilionibus, aurum et argentum absque ulla aestimatione et scrinium, in quo erat patrocinium beati Blasii" Herbordi vita Ottonis episc. Bamberg. I, c. 38, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 734.

[82]) Chronica S. Petri Erfordensis, I a. 1135 Script. rer. germ. 1899, S. 172.

[83]) Ann. Colonienses maximi a. 1130. Mon. G. XVII, S. 755.

[84]) Gesta Frider. I imp. auctore Ragewino, III c. 7 und IV, c. 22. Mon. G. XX, S. 419 u. 458.

[85]) Ann. Colon. a. 1173 u. 1174, Mon. G. XVII, S. 786 u. 787. Es ist hier der König von Babylon genannt, aber von Kairo gemeint. Vgl. Mon. G. XVII, S. 786, Anm.

[86]) Ann. Colon. a. 1174, a. a. O. S. 787.

[87]) Hefele, Conciliengesch. Bd. IV, S. 336 und 427. S. ferner Chron. Virdunense, M. G. VIII, S. 374 und 395, Gesta episc. Tullensium, M. G. VIII, S. 647, Lamberti ann. M. G. V, S. 156, Liber pontificalis Romanus bei v. Schlosser, II, S. 98.

[88]) Vgl. meine Abhandlung, ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Münsterschatz zu Essen in dem Beitr. zur Geschichte der Stadt Essen XX, S. 18 und 19.

[89]) Beitr. zur Gesch. der Stadt Essen, XX, S. 18, Anm. 3.

[90]) Adami gesta pont. Hammab. III. c. 31. M. G. VII, S. 347.

[91]) Vita Hein. IV, c. 1 Mon. G. XII, S. 271 und Linas, Les origines de l'orfévrerie cloisonnée I. S. 336.

[92]) Cosmas Pragensis. Contin. can. Wissegradensis a. 1135 M. G. IX, S. 141 und Chron. S. Petri Erford. a. 1135. Script. rerum germ. 1899, S. 172.

[93]) Chron. S. Petri Erford. a. a. O. a. 1147, S. 176 und Ann. Palidenses, a 1147, M. G. XVI, S. 82.

[94]) Otto Frising. Contin. auctore Ragewino, III, c. 6, Mon. G. XX, S. 419.

werden im Allgemeinen als werthvoll oder königlich bezeichnet und nur in einzelnen Fällen näher angegeben. Es erhielt Heinrich IV herrliche Stoffe, ein Brustkreuz von Gold und Perlen, einen Reliquienbehälter, einen Becher aus Sardonyx sowie für den Dom zu Speier eine kostbare goldene Altartafel. Otto der Grosse soll nach Widukind von den Römern, Griechen und Sarazenen erhalten haben: „goldene und silberne Gefässe, auch eherne, kunstvoll gearbeitet von wunderbarer Mannigfaltigkeit, Gefässe von Glas und auch von Elfenbein, verziert auf mancherlei Weise, Teppiche, Balsam, Spezereien aller Art und den Sachsen noch unbekannte Thiere: Löwen, Kamele, Affen und Strausse.[95]) Die Kaiserin Irene, Gemahlin des Kaisers Johannes Comnenos, sandte ihrer Nichte Uhlhilde, Herzogin von Bayern, ein goldenes Kreuz mit Edelsteinen[96]) und Irene, die Gemahlin Manuel I, ihrem Neffen, dem Herzog Friedrich von Schwaben, zweimal prächtige Geschenke.[97])

Dass viele byzantinische Kunstwerke durch den Handel (insbesondere kostbare Gewebe) in's Abendland gelangt sind, ist bekannt. Auch Pilger, welche Constantinopel auf der Reise in's heilige Land berührten, haben zweifellos mancherlei Gegenstände mitgebracht. Denn schon vor den Kreuzzügen hatten zahlreiche Personen Wallfahrten nach Jerusalem unternommen. Anfangs werden zwar nur einzelne Reisende, meist Bischöfe, Aebte oder Ritter, im Jahre 1016 aber schon vierzig zu gemeinsamer Fahrt vereinigte normannische Ritter erwähnt.[98]) Der Abt Richard von St. Vannes in Verdun (1004—46) zog schon mit 700 Rittern dorthin.[99]) Im Jahre 1064 sehen wir die Bischöfe von Mainz, Babenberg, Regensburg, Utrecht und andere hervorragende Personen mit Gefolge gemeinsam nach Jerusalem reisen.[100]) Im folgenden Jahre soll die Zahl der Pilger, welche (ebenfalls auf dem Landwege) dorthin zog, so gross gewesen sein, dass sie über 12 000 geschätzt wurde.[101]) Der Bischof Konrad von Constanz war dreimal in Jerusalem.[102]) Sogar Frauen wallfahrten dorthin. So z. B. die Gräfin Hidda, die Mutter des Erzbischofs Gero von Köln, und Judith, die Gemahlin des Herzogs Heinrich I von Bayern.[103]) Die von Letzterer mitgebrachten Reliquien erhielt das Frauenstift Nieder-

---

[95]) Res gestae saxonicae III, c. 56, Mon. G. III, S. 461 „vasa aurea et argentea, aerea quoque et mira varietate operis distincti, vitrea vasa, eburnea etiam, et omni genere modificata, stramenta, balsamum et totius generis pigmenta, animalia Saxonibus antea invisa, leones et camelos, simias et strutiones.

[96]) Acta Sanctorum, Jan. I, S. 844.

[97]) Otto Frising. Contin. a. a. O.

[98]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, Bd. II, S. 176.

[99]) Chronicon Hugonis monachi Virdunensis, c. 19, Mon. Germ. VIII., S. 393.

[100]) Lamberti annales, a. 1064, Mon. G. V., S. 168.

[101]) Ann. Altahenses maj. a. 1065, Mon. G. XX, S. 815 ff.

[102]) Lamprecht, Deutsche Zeitschrift für Geschichtsw. VII, S. 35. Mon. G. IV, 433 und 439.

[103]) Köpke-Dümmler, Jahrb. d. deutschen Reichs und Otto d. Gr., S. 508.

münster in Regensburg. Dass von Pilgern nicht allein Reliquien, sondern auch Kunstwerke aus Jerusalem mitgebracht wurden, ist mehrfach bezeugt.[104]) Aber auch viele byzantinische Arbeiten mögen mitgebracht worden sein.[105]) Ungemein zahlreiche, zum Theil sehr werthvolle Werke wurden dann während der Kreuzzüge, besonders bei der Eroberung von Byzanz i. J. 1204 erbeutet und in das Abendland gebracht. In den meisten Geschichtsquellen sind zwar nur die von Constantinopel mitgebrachten Reliquien angegeben. Dass aber mit diesen auch ungeheure Reichthümer an Kunstwerken fortgeschafft worden sind, geht aus den Kölner Jahrbüchern,[106]) aus der Chronik des Otto von St. Blasien,[107]) sowie aus sehr vielen vom Grafen Riant[108]) zusammengestellten Urkunden hervor, in welchen die einzelnen Kirchen und Klöstern Italien's, Frankreich's und Deutschland's überlieferten Gegenstände erwähnt werden. Den werthvollsten Theil erhielt die Marcuskirche zu Venedig, viele Gegenstände oder einzelne kostbare Werke gelangten nach Corbie, Soissons, Paris (St. Chapelle), Clairvaux, Namur, Halberstadt, an die Klöster Pairis im Elsass, Stuben a. d. Mosel, Heisterbach, Meinfeld, Biberach in Schwaben und Bromholm in England. Zahlreiche Werke erhielt auch der König Andreas von Ungarn.

Noch jetzt befinden sich in den Ländern diesseits der Alpen viele byzantinische Kunstwerke, besonders Elfenbeintafeln, Gewebe und mit Miniaturen versehene Handschriften. Aber auch Goldschmiedearbeiten, welche durch stilistische und technische Eigenheiten im Verein mit griechischen Inschriften als byzantinische Werke sicher bezeugt sind, begegnet man noch in verhältnissmässig grosser Zahl, so u. a. in Limburg a. d. Lahn, Aachen, Hildesheim, Halberstadt, Augsburg, München, Donauwörth, Hanau (aus Stablo), Olmütz, Reichenau,[109]) Gran, Pest, Maastricht,

---

[104]) S. u. a. Ann. Elnonenses maj. a. 1179, Mon. G. V, 15. Gesta episc. Virdun. c. 12, Mon. G. IV, S. 44. An erster Stelle ist ein mit Edelsteinen verziertes Kreuz, an zweiter ein werthvoller, aus geschnittenem Krystall gefertigter Kelch erwähnt.

[105]) So von Constantinopel durch den oben erwähnten Abt Richard von Verdun (Chron. Hugonis, c. 8 u. 21 Mon. Germ. VIII, 374 u. 795) und den Bischof Pibo von Toul (Gesta episc. Tullensium, c. 48, Mon. G. VIII, S. 647). Vom Abt Wibald von Stablo wurde ein goldenes Kreuzreliquiar mitgebracht, Bonner Jahrbücher Bd. 46, S. 150.

[106]) Annales Colonienses maximi, a. 1189 u. 1203, Mon. G. XVII, S. 796, 812 u. 817, „reperiuntur divitiae inaestimabiles" — — „Diripitur equorum innumera multitudo, auri et argenti, sericorum, pretiosarum vestium atque gemmarum et omnium eorum quae ab hominibus inter divitias computantur tam inaestimabilis abundantia reperitur, ut tantum tota non videretur possidere latinitas".

[107]) Chron. Ottonis Sanblas. bei Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genevae, Bd. II, 1888, S. 279 „auri et argenti aliarumque rerum inaestimabiles thesauros diripiunt".

[108]) A. a. O., S. bes. Bd. I, S. 8, 21, 125. Bd. II, S. 61, 63, 67, 74, 82, 85, 131, 190, 193—195, 198, 239, 241 ff., 216 ff. 276, 280, 281, 286. Vgl. Brower, Antiq. Trevir. II, S. 103.

[109]) Das Alter des Kreuzreliquiars mit dem hl. Blut zu Reichenau ist ver-

Namur, Paris, Lyon, Poitiers, Jaucourt, Nevers und Clairvaux.[110]) Die Zahl der griechischen Kunstwerke in Deutschland und Frankreich würde zweifellos eine noch viel grössere sein, wenn nicht die meisten Kirchenschätze des Mittelalters ganz oder zum Theil im Laufe der Zeit zu Grunde gegangen wären.

Immerhin darf man annehmen, dass aus Italien weit mehr Werke der Kleinkunst in die genannten Länder gebracht sind als von Byzanz, da die Verbindung mit Italien im Allgemeinen eine innigere und dauernde gewesen ist. Bischöfe, Aebte, Mönche, fürstliche Personen und Kaufleute, welche dorthin reisten, Kriegsleute, welche die Kaiser auf ihren Zügen begleiteten, werden viele Werke aus Italien mitgebracht haben. Dass die Päpste Geschenke mit Kaisern und Königen ausgetauscht haben, ist oben schon erwähnt worden. Aber auch Bischöfe und Aebte gaben und erhielten Geschenke.[111])

Auch zwischen weltlichen höheren und untergebenen Personen wurden häufig Geschenke ausgetauscht, sei es um Gunst zu erwerben, sei es um treu geleistete Dienste zu belohnen. So vertheilte, um nur ein Beispiel letzterer Art zu erwähnen, Friedrich Barbarossa an die ihm treu ergebenen Personen u. a. goldene und silberne Gefässe.[112])

Wie allgemein die Sitte war, Geschenke zu geben und zu empfangen, geht besonders aus der Lebensbeschreibung des Bischofs Otto von Bamberg (1103—1139) hervor. Er erhielt ausser den schon erwähnten werthvollen und vielbedeutenden Gaben des Papstes Paschalis II Geschenke vom Herzog von Böhmen und goldene und silberne Gefässe vom Könige

---

schieden beurtheilt, Während Kraus (Kunstd. des Grossherzogthums Baden, Bd. I, S. 351) die Möglichkeit einer Entstehung vor dem X. Jahrhundert nicht zurückweist, glaubt Marquet de Vasselot (Revue archéol. 1900, S. 182) das Alter in's XII. bis XIII. Jahrhundert setzen zu müssen. Wahrscheinlich ist das Reliquiar schon in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts entstanden oder sogar noch früher. Denn im Jahre 923 ist „das heilige Blut“ dem Fortsetzer des Regino zu Folge nach Reichenau gebracht worden. Cont. Reginonis, Mon. G. I, S. 615.

[110]) Als nicht mehr vorhanden seien ausser den oben genannten noch folgende Werke erwähnt: Eine griechische Schaale besass der Erzbischof Bruno von Köln († 962), Vita Brunonis, Mon. G. IV, S. 274. Im sächsischen Kloster Pegau befanden sich zwei gegossene Candelaber griechischer Arbeit (Ann. Pegavienses, Mon. G. XVI, S. 249). Dem Bischof Altmann von Passau hatte der Herzog von Böhmen eine kostbare, in getriebenem Metall ausgeführte Tafel griechischer Arbeit mit dem Bildniss der hl. Gottesmutter geschenkt „tabulam egregia caelatura pretiosam in qua imago sanctae Dei gen. Mariae graeco opere“, Vita Altmanni ep. Patav. c. 29, Mon. G. XII, S. 238.

[111]) Unter den mit reichen Gaben ausgezeichneten Bischöfen sei hervorgehoben der Erzbischof Pilgrim von Köln (Giesebrecht, Kaiserzeit II, S. 198) und Otto vom Bamberg (Heribordi dialogus de Ottone ep. Bamb. III c. 41, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 835. Dass die vom Papste erhaltenen Geschenke werthvoll und vielbedeutend waren, geht aus der Bezeichnung „dona donorum significativa“ hervor).

[112]) Ottonis Frisingensis, contin. IV, c. 75, Mon. G. XX, S. 489.

von Ungarn. Otto gab dem Herzog Vratislaus von Pommern Geschenke, u. a. einen elfenbeinernen Stab. Auf seiner Missionsreise nach Pommern nahm er nicht allein für die neu zu erbauenden Kirchen Messbücher, Kelche, Altargeräthe, Schreine und priesterliche Gewänder mit, sondern auch passende Gaben für einflussreiche Personen des Landes. Für seine zweite Reise dorthin kaufte er unterwegs in Halle a. d. Saale kostbare Gewänder aus Purpur und Leinen und andere grosse und mannigfaltige Geschenke („munera magna et varia"). In seinem Sprengel hatte er nicht weniger als 24 neue Kirchen und unzählige Klöster erbaut, welche von ihm mit Büchern, Paramenten, Kreuzen, Kelchen und Candelabern ausgestattet wurden.[113])

Dass auch diejenigen Geschenke, deren Art in den Quellen nicht näher bezeichnet ist, wenn nicht ausschliesslich, so doch meistens aus Kunstwerken oder künstlerisch behandelten Gebrauchsgegenständen bestanden, ist nicht zu bezweifeln. Auf diese Weise wurden unzählige Kunstwerke von der Stätte ihrer Entstehung nach anderen Orten, oft in sehr entfernte Gegenden gebracht. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Geschenke von den Empfängern nicht immer behalten, sondern häufig wieder verschenkt wurden. Es seien hier nur einige bemerkenswerthe Beispiele angeführt. Karl der Kahle hatte von den Bischöfen Westfranken's eine grosse Menge Kirchengeräthe, Gewänder und Bücher erhalten. Er gab sie Ludwig dem Deutschen, dieser den Geistlichen seines Reiches.[114]) Kaiser Heinrich II schenkte eine werthvolle Ehrengabe des Papstes, eine kostbare, mit Gold und Edelsteinen verzierte Kugel (Reichsapfel) schon bald nach dem Empfang der Abtei Cluny.[115]) Die Kaiserin Irene, Gemahlin des Kaisers Johannes Comnenus, schickte, wie bereits erwähnt worden ist, der Herzogin Uhlhilde von Bayern ein goldenes mit Edelsteinen verziertes Kreuz. Dies byzantinische Kunstwerk ging in den Besitz des Herzogs Friedrich von Schwaben über. Von diesem erhielt es der Graf Gottfried von Kappenberg (in Westfalen) und von Letzterem wurde es der Klosterkirche zu Kappenberg geschenkt.[116]) Lambert von Hersfeld berichtet von einem (wahrscheinlich kunstvoll ausgestatteten) Schwerte, welches innerhalb eines kurzen Zeitraumes fünfmal seinen Besitzer gewechselt hat. Es war von der Königin von Ungarn dem Herzoge von Bayern, von diesem dem Sohne des Markgrafen Dedi zum Beweise unzertrennlicher Liebe geschenkt. Nach dessen Ermordung gelangte es an Heinrich IV, welcher es seinem treuen

---

[113]) Herbordi dialogus de vita Ottonis episc. Bamberg. I, c. 22, 26, 37, II, c. 4, 6, 8, 12, 28, III, c. 1, 41, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 722 ff.

[114]) Hincmari annales a. 866, Mon. G. I, S. 474.

[115]) Hirsch, Jahrb. des deutschen Reichs unter Heinrich II. Bd. II, S. 424. Wackernagel, Kleinere Schriften. Bd. I, S. 414.

[116]) Acta Sanctorum, Jan. I, S. 844. Vita Godefridi com. Capenbergensis, Mon. Germ. XII, S. 529 und 530.

Diener Liudpold von Merseburg verehrte.[117] Ein noch häufiger Besitzwechsel ist bei dem codex Gertrudianus in Cividale nachgewiesen (s. w. u.).

Auch auf Kriegs- und Eroberungszügen wurden nicht selten Kunstschätze erbeutet und in entfernte Gegenden gebracht. Heinrich des Zänkers Feinde aus Sachsen eroberten im Jahre 984 Ala und führten die dort angehäuften Schätze fort.[118] Im Jahre 1039 wurden vom Herzog Bretislav von Böhmen († 1055) aus Krakau und Gnesen mehr als hundert mit Beute beladene Wagen nach Prag gebracht. Unter den Beutestücken befanden sich die Reliquien des hl. Adalbert[119] und viele Kunstwerke, u. a. eine goldene Altartafel und ein goldenes Kreuz aus Gnesen.[120] Friedrich Barbarossa nahm nach der Eroberung von Mailand die unermesslichen und sehr reichen Schätze aus den Schatzkammern der dortigen Kirchen und andere Werthgegenstände in seinen Besitz.[121] Aber nicht allein bei der Eroberung von Städten und Burgen war Gelegenheit vorhanden, Kunstgegenstände zu erbeuten. Denn auch weltliche und geistliche Fürsten führten wohl auf Reisen und Kriegszügen Kunstschätze mit sich. Der Herzog Friedrich von Schwaben pflegte das oben erwähnte byzantinische Kreuz im Kampfe auf der Brust zu tragen.[122] Der Graf Balduin von Flandern, seit 1204 Kaiser in Byzanz, liess ebenso wie sein Vorgänger auf dem Kaiserthrone eine kostbare Tafel, in welcher eine Reliquie des heiligen Kreuzes eingeschlossen war, auf Kriegszügen mitführen.[123] Karl der Kahle hatte auf einem Kriegszuge drei höchst kostbare Kronen, sehr werthvolle Armspangen und andere Werthgegenstände bei sich. Er verlor diese Schätze durch die Unachtsamkeit der Hüter. Doch fand man nach einigen Tagen Alles wieder bis auf einige Edelsteine.[124]. Nach einer Schlacht bei Andernach musste er jedoch alle Schätze, welche er bei sich hatte, im Stiche lassen.[125] Der Bischof Liudward von Vercelli, der Freund und vertrauteste Rathgeber Karl des Dicken, führte das Vermögen und die unvergleichlichen, alles Maass übersteigenden Schätze des Kaisers, welche er nach seinem Tode erhalten hatte, mit sich.[126] Alle diese

---

[117]) Lamberti annales, a. 1071, Mon. G. V. S. 185.

[118]) Wilmans, Jahrb. des deutschen Reichs unter Otto III. S. 20.

[119]) Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit, A. 5, Bd. II, S. 347 und 348.

[120]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. I, S. 114.

[121]) „immensa et ditissima spolia in ecclesiasticis thesauris aliisque rebus pretiosis diripuit“, Ottonis Frisingensis continuatio auctore Ottone S. Blassii monacho, c. 13, Mon G. XX, S. 310.

[122]) Vita Godofridi com. Capenb. Mon. Germ. XII, S. 530.

[123]) Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Bd. II, 1888, S. 384.

[124]) Hincmari annales, a. 865, Mon. Germ. I, S. 469.

[125]) Annales Fuldenses a. 876, M. G. I, S. 390.

[126]) „assumptis secum opibus atque incomparabilibus thesauris, quibus ultra quam aestimari potest, abundabat“. Chron. Reginonis. a. 901, Mon. G. I, S. 609.

Gegenstände wurden von den Ungarn erbeutet und fortgeschafft. Kaiser Otto II verlor im Jahre 982 nach seiner Niederlage bei Cotrone in Calabrien Schreine mit Reliquien.[127] Er soll damals zwölf mit Kostbarkeiten angefüllte Kisten bei sich gehabt haben.[128] In einer Schlacht gegen die Sarazenen im Jahre 1016 fiel u. a. ein kostbares mit Juwelen verziertes Diadem in die Hände der Christen.[129] Der Erzbischof Hatto von Mainz hatte auf einer Reise nach Rom seine Schätze in St. Gallen zurückgelassen, fand sie aber bei der Rückkehr widerrechtlich verwendet und zersplittert.[130] Die Bischöfe von Mainz, Bamberg, Regensburg, Utrecht und andere, welche im Jahre 1064 nach Jerusalem pilgerten, führten sehr reiche Schätze mit sich.[131] In der Schlacht bei Flarheim im Jahre 1080 befand sich im besiegten Heere auch der Patriarch von Aquileja und mehrere Fürsten jener Gegend, welche ungeheure Reichthümer („divitias ingentes") mitgebracht hatten. Es wurden erbeutet u. a. arma, vasa aurea et argentea, pallia et pretiosa vestimenta[132] und von Otto von Nordheim in einer Schlacht an der Elster alles, was die Bischöfe von Köln, Trier und vierzehn andere Bischöfe mitgebracht hatten, u. a. „scrinia sacris indumentis et vasis plena, multa vasa aurea et argentea, sine aestimatione vestimenta."[133] In der Schlacht bei Würzburg im Jahre 1086 erbeuteten die Feinde Heinrich IV mehrere Schreine mit königlichen Gewändern und von den Bischöfen, welche den Kaiser begleiteten, viele kirchliche Gewänder und heilige Gefässe.[134]

Dass die meisten der noch jetzt in Kirchen und Klöstern befindlichen Kunstwerke zweifellos im Auftrage der Kirchenvorsteher, Aebte und Bischöfe hergestellt seien, ist wohl nicht zu bezweifeln. Manche derselben jedoch mögen als Geschenke weltlicher, meist fürstlicher Personen in die Schatzkammern gelangt sein. Die zuerst genannten Werke werden wohl nur zum kleineren, die zuletzt erwähnten jedoch wohl zum grösseren Theil nicht an dem Orte ihrer Aufbewahrung angefertigt worden sein. Die Zahl der von Fürsten geschenkten Kunstgegenstände scheint

---

[127]) Annales Altahenses majores, Mon. G. XX, S. 789. Vgl. Alperti de episc. Mettensibus libellus, M. G. IV, S. 698.

[128]) Giesebrecht, Jahrb. des deutschen Reiches unter Otto II, Excurs XII, S. 167.

[129]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, II, S. 176.

[130]) Ekkehardi IV casus St. Galli c. 22 dei Meier v. Knonau, St. Gallische Geschichtsquellen Bd. III, S. 87 ff.

[131]) Lamberti ann. a. 1064 und 1065 Mon. G. V, S. 168.

[132]) Bruno, de bello saxonico c. 117, Mon. Germ. V, S. 378.

[133]) Bruno, de bello saxonico c. 122, a. a. O., S. 380 und 381.

[134]) Chron. Bernoldi monachi S. Blasii, a 1086, Mon. G. V, S. 445. „scrinia cum vestimentis regalibus item nescio quot capellas episcoporum cum alliis innumerabilibus acceperunt." Unter den Kapellen der Bischöfe sind nach dem Herausgeber (a. a. O. Anm. 88) zu verstehen: vestimenta ac vasa sacra, reliquiae sanctorum, aliaque ad solemne officium divinum necessaria. Vgl. auch a. a. O., S. 457, Zeile 49.

durchaus nicht gering gewesen zu sein. Die zur Zeit der Karolinger der Peterskirche zu Rom gewidmeten Werke sind oben schon erwähnt worden. Dass Karl der Grosse seine Aachener Pfalzkapelle mit kostbaren Geräthen geschmückt hat, ist nicht zu bezweifeln. In den Geschichtsquellen ist in dieser Hinsicht nur im Allgemeinen von Ornamenten und goldenem und silbernem Schmucke und von den noch erhaltenen Bronzethüren und -Gittern die Rede,[135]) während als Geschenk an die Kirche zu Conques ein ganz eigenartiges Werk erwähnt wird.[136]) Aehnliche nach Buchstaben des Alphabets gebildete Reliquiare hat Karl angeblich noch für 22 andere Abteikirchen gestiftet.[137]) Nach einer ebenfalls unverbürgten Ueberlieferung soll Karl dem Kloster St. Maurice (Canton Wallis) die dort noch vorhandene kostbare orientalische Vase, ein Evangeliar und eine goldene Altartafel geschenkt haben.[138]) Lugwig der Fromme gab der Kirche zu Soissons einen goldenen Kelch mit Patene, ein kostbares Evangeliar und ein Rauchfass,[139]) der St. Kastorkirche zu Koblenz sehr grosse Geschenke in Gold und Silber[140]) und dem Dome zu Halberstadt ein Evangelienbuch mit einem Einband von Gold und Edelsteinen,[141]) Karl der Kahle der Abtei St. Denis einen Reliquienschrein,[142]) ein kostbares Buch und eine Altartafel.[143]) Kaiser Lothar stattete die Abteikirche zu Prüm mit ungemein zahlreichen kostbaren Geräthen: Reliquienschreinen, goldenen Kronen, Leuchtern, Gewändern und reich verzierten Büchern aus.[144]) Kaiser Arnulf gab seinen ganzen Schatz („ornatum palatii sui“) der Abtei Emmeram in Regensburg u. a. den noch in der königlichen Staats-Bibliothek zu München aufbewahrten sogenannten codex aureus und das in der Reichen-Kapelle daselbst befindliche Feldaltärchen,[145]) der Abtei St. Gallen ein Reliquiar in der Form einer Kapelle, welches später von Karl III zu seinem Hausaltar erwählt wurde.[146]) Heinrich I und seine Gemahlin Mathilde liessen jedes Jahr sämmtlichen Klöstern der Harzgegend unzählige Geschenke zukommen,[147]) unter welchen sich zweifellos

[135]) v. Schlosser, Bd. I, N. 100 und 103, S. 26.

[136]) tribuit literam alphabeti A de auro et argento, v. Schlosser, Bd. I, N. 640, S. 203.

[137]) Bouillet, l'église et le trésor de Conques 1892, S. 65, Darcel, Trésor de l'église de Conques, S. 29.

[138]) Rahn, Gesch. der bildend. Kunst in der Schweiz, S. 85 und 117.

[139]) v. Schlosser, Bd. I, N. 832, S. 275.

[140]) „maxima dona in auro et argento“ Thegani vita Hludovici, a. 836, Mon. G. II, S. 603.

[141]) Fiorillo a. a. O., Bd. II, S. 154.

[142]) Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 16.

[143]) v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 70 und 108.

[144]) J. Marx, die Salvatorkirche zu Prüm, 1863, S. 9—11.

[145]) F. W. M. Schmid, Zur Gesch. der karoling. Plastik, Repert. f. Kunstw. XXIII, S. 197.

[146]) v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 40.

[147]) Vita Mahthildis, c. 6, Mon. G. IV, S. 287.

auch manche Kunstwerke befanden. Otto I stattete den Dom zu Magdeburg mit sehr vielen Schmuckgegenständen,[148]) mit kostbarem Marmor, mit Gold und Edelsteinen aus und liess in die Säulencapitäle Reliquien legen.[149]) Er schenkte dem Mauritiuskloster daselbst Landgüter, Bücher und anderes, königliches Schmuckgeräth,[150]) dem Bischof Landowardus von Minden, um ihn besonders zu ehren, einen Bischofsstab aus Ebenholz[151]) und im Verein mit seiner Gemahlin Adelheid dem Dome zu Metz werthvolle Gegenstände.[152]) Otto II stiftete für Magdeburg ein Buch mit sein und seiner Gemahlin Theophano's Bildniss, in Gold geformt[153]) und für die Kirche zu Lüneburg eine goldene Altartafel, angeblich aus dem Golde, welches er von den Sarazenen erbeutet hatte.[154]) Den Dom zu Metz hat Otto II ebenso freigebig ausgezeichnet wie sein Vater.[155]) Der Dom zu Minden erhielt von ihm ein goldenes Crucifix und die Kirche zu Aschaffenburg wollene, leinene und seidene Stoffe und andere Zierraten.[156]) Vor seinem Tode gab er einen Theil seiner Schätze der Peterskirche zu Rom und seiner Schwester Mathilde, Aebtissin von Quedlinburg (s. w. u.). Ein inschriftlich von Otto III geschenktes, auf der Rückreise mit seinem Bildniss versehenes grosses Kreuz befand sich im alten Münster zu Speier. In den neuen Dom versetzt, hing es (zur Zeit des Bischofs Einhard II, 1060—67) vom hohen Gewölbe des Königschores herab.[157]) Otto III beschenkte ferner das St. Pantaleonskloster zu Köln, als dort seine Mutter begraben wurde, auf's Reichste,[158]) die Abteikirche zu Petershausen bei Constanz mit einem Reliquienbehälter (capsa), in welchem der Arm des hl. Philippus und andere Reliquien enthalten waren,[159]) und seinen Erzieher, den Bischof Bernward von Hildesheim, im Jahre 1001 zu Rom mit

---

[148]) „plurimis ornamentis decoravit“ Ottonis Frisingensis chron. VI, cap. 24, Mon. G. XX, S. 240.

[149]) Thietmari chronicon II, c. 11, Mon. G. III, S. 748.

[150]) „munera in prediis, in libris ceteroque apparatu regio“ Thietm. chr. II, cap. 20, Mon. G. III, S. 753, vgl. Ann. Magdeb. Mon. G. XVI, a. 969.

[151]) Chronicon episc. Mindensium, Leibniz a. a. O. II, S. 166.

[152]) „dona pretiosa“, Vita Theodorici Mettensis episcopi, cap. V, Leibniz a. a. O. I, S. 297 und Mon. G. IV, S. 467.

[153]) Thietmari chron. III, c. 1, M. G. III, S. 758 und Ann. Magdeb. a. 974, Mon. G. XVI, S. 154. Die Bilder waren wohl wie die Figuren Theophano's und Otto III auf dem bekannten Buchdeckel in Gotha aus Goldplatten getrieben.

[154]) Fiorillo a. a. O. II, S. 79 und 80, Münzenberger, Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands I, S. 21.

[155]) Vita Theodorici ep. Mett. bei Leibniz a. a. O. I, S. 297.

[156]) Fiorillo a. a. O. I, S. 74, Anmerkung und II, S. 11.

[157]) Schriften und Reden des Kardinals von Geissel, Bd. IV, Der Kaiserdom zu Speier, 2. Aufl. 1876, S. 29.

[158]) Thietmari chron. IV, c. 10, Mon. G. III, S. 772.

[159]) Chron. Petersh. Mon. G. XX, S. 635. Vita Geberhardi espisc. Const. c. 13 M. G. X, S. 587. Vgl. Kraus, Kunstd. des Grossh. Baden, Kreis Konstanz, S. 231 u. 234, Freiburger Diocesan-Archiv, II, 1866, S. 366.

ausgezeichneten Gaben („exquisites donis"). Im Jahre 1002 gab er ihm nochmals durch seinen Gesandten auserlesene Geschenke, u. a. ein sehr werthvolles Gefäss aus Onyx („munera praecipua", „onichinum vas magni pretii").[160] Bei der Weihe der Halberstädter Kirche im Jahre 992 überreichte er dem Bischof sein goldenes Scepter. Auch seine Mutter, seine Tante Mathilde von Quedlinburg, sowie deren Nichte Hathwiga von Gernrode, welche bei der Weihe der Kirche zugegen waren, widmeten dem Halberstädter Dom „königliche Geschenke".[161] Im Jahre 1000 reiste Otto III mit kaiserlichen Gaben („cum imperialibus donis") nach Gnesen zum Grabe d. h. Adalbert.[162] Von ganz ausserordentlicher Freigebigkeit war Kaiser Heinrich II. Er schenkte dem Dom zu Merseburg drei Evangeliare mit Gold und Edelsteinen und Elfenbeintafeln, eines derselben, welches für das beste galt („quod optimum est") mit Gold, Edelsteinen und electrum (worunter hier zweifellos Email gemeint ist) geschmückt, ferner drei goldene und zwei silberne Kreuze, drei Ampullen, drei Kelche, eine mit Gold und Edelsteinen geschmückte Altartafel, eine goldene, mit Edelsteinen verzierte Büchse, drei silberne Rauchfässer, seidene Dorsalien, Messgewänder und mehrere andere Gegenstände,[163] zwei Jahre später nochmals einen goldenen Altar, ferner drei Chorbehänge und eine silberne Kanne.[164] Dem Dom zu Halberstadt gab er prachtvolle Werke aus Gold und Edelsteinen,[165] dem Frauenmünster auf dem Berge bei Quedlinburg ein Pfund Goldes für einen Altar[166] und die Stiftskirche in Quedlinburg stattete er mit vielfachen Geschenken an Gold und seidenen Gewändern so prachtvoll als möglich aus.[167] Der Dom zu Bamberg erhielt von ihm (ausser mehreren noch vorhandenen kostbaren Büchern) mit werthvollen Steinen geschmückte Gefässe verschiedener Art, Gewänder und anderen kirchlichen Schmuck,[168] der Dom zu Trier eine kostbare Altartafel.[169] Nach den Quedlinburger Jahrbüchern wurden von ihm noch mehrere Kirchen Deutschland's, deren Namen jedoch nicht genannt sind, mit kostbaren Gaben beschenkt.[170] Auch ausländische Kirchen und Klöster wurden von Heinrich reich bedacht. Verdun erhielt von ihm einen Kelch

---

[160] Vita S. Bernwardi, c. 27 und 36, Mon. G. IV, S. 771 und 775.

[161] Annalista Saxo, a. 992, M. G. VI, S. 637, Chron. eccles. Halberst. bei Leibniz a. a. O. II, S. 117.

[162] Ann. Magdeb. M. G. a. 1000, Mon. G. XVI. S. 159.

[163] Vita Ditmari bei Leibniz a. a. O. I, S. 429 und 430, vgl. Chron. episc. Merseb. M. G. X, S. 176. Thietmari chron. VIII, c. 8, Mon. G. III, S. 865.

[164] Thietmari chron. VII, c. 48, Mon. G. III, S. 857.

[165] Ann. Quedlinb. a. 1024, Mon. G. III, S. 89.

[166] Thietmari chron VII, 38, Mon. G. M. III, S. 853.

[167] Ann. Quedlinb. a. 1021. Mon. G. III, S. 87.

[168] Vita Heinrici II. imp. c. 15 und 18, Mon. G. IV, S. 799 und 803.

[169] A. Haseloff, der Psalter Erzbischof Egbert's von Trier, 1901, S. 171, Anm. 2.

[170] Ann. Quedl. a. 1022 Mon. G. III, S. 89.

und zahllose Geschenke von Gold und Silber,[171] die Abtei Cluny eine goldene, mit werthvollen Steinen geschmückte corona (Votivkrone oder Kronleuchter?)[172] und, wie bereits oben erwähnt worden ist, eine kostbare mit Edelsteinen verzierte Kugel (Reichsapfel), welche er vom Papste erhalten hatte, ferner der Abtei Monte-Cassino ungeheuere Geschenke in Gold und Silber und vielerlei Kirchenschmuck.[173] In der Chronik Leo's von Ostia[174] werden mehrere derselben angegeben: ein mit goldenem Deckel, sehr werthvollen Steinen und Miniaturen versehenes Evangelienbuch, ein goldener, mit den besten Emails („smaltis optimis") geschmückter Kelch nebst Patene, eine Stola sowie eine Casel und ein Pluviale mit goldenen Borten verziert. Kaiser Konrad II besuchte und beschenkte ebenfalls Monte-Cassino.[175] Der Abtei Obermünster zu Regensburg widmete er sein Scepter.[176] Heinrich III schenkte der Abteikirche zu Monte-Cassino eine werthvolle Altardecke,[177] dem Dom zu Speier zwei kleine in Gold und Silber gefasste Reliquiare mit Theilen eines Kreuznagels und ein äusserst kostbares mit Goldblech überzogenes, mit Perlen und Steinen geziertes, mit längeren Inschriften versehenes Kreuz, welches auf den Hochaltar gesetzt, später aber nur am Charfreitage den Gläubigen gezeigt wurde.[178] Auch ein jetzt im Escorial befindliches kostbares Evangeliar darf man wohl als Geschenk Heinrich III an den Dom zu Speyer betrachten.[179] Heinrich IV stattete den Dom zu Speier mit goldenem und silbernem Schmuckgeräth, mit Edelsteinen und seidenen Gewändern so herrlich aus, dass diese Gaben die Bewunderung der Zeitgenossen fanden.[180] Dem Erzbischof Adalbert von Bremen schenkte er für den Dom Silbergeräth, Kelche, Bücher, Candelaber, Rauchfässer und 100 Gewänder[181] und der Abtei Hirsau ein prachtvolles Evangeliar.[182] Die Kirche zu Harzburg zierte er mit reichem Schmuck.

---

[171]) „innumera dona auri et argenti", Chron. Hugonis Flaviacensis, M. G. VIII, S. 375 und Leibniz a. a. O. II, S. 375.

[172]) Vita Meinwerci, c. 28, Mon. G. XI, S. 118 und vita Heinrici II. M. G. IV, c. 28, S. 809.

[173]) „ingentia munera in auro in argento, in ornamentis plurimis." Vita Heinr. II, c. 24, M. G. IV, S. 807.

[174]) Leonis Ost. chr. mon. Casin. II, c. 43, bei v. Schlosser, II, S. 198.

[175]) Leonis Ost. chron. monast. Casin. Mon. G. VII, S. 670.

[176]) Hirsch, Jahrb. d. Deutschen Reichs unter Heinrich II, Bd. II, S. 219.

[177]) Leo. Ost. Chron. mon. Cas. II, c. 78, M. G. VII, S. 683.

[178]) v. Geissel, Der Kaiserdom zu Speier A², 1876, S. 19 u. 20, Kraus, Die christl. Inschriften der Rheinlande, II, No. 147.

[179]) Wattenbach, Geschichtsquellen, A⁶, B. II, S. 28, Kraus, Gesch. d. chr. Kunst II, S. 46.

[180]) „Qualem ornatum ex auro et argento lapidibus preciosis et sericis vestibus contulerit, difficile est credere, nisi cui contingit videre", Vita Heinrici IV, c. 1, Mon. Germ. XII, S. 268, vgl. v. Geissel a. a. O., S. 34.

[181]) Adami gesta pont. Hammab. lib. III, c. 44, Mon. Germ. VII, S. 352.

[182]) Neues Archiv d. Gesellsch. f. ältere d. Geschichtsk. X, S. 409.

Das schönste Stück eines Kirchenschatzes, welches er bei einem Bischofe sah, nahm er mit sich für jene Kirche.[183] Kaiser Friedrich I schenkte der Abteikirche zu Prüm eine goldene Altartafel,[184] der Kirche zu Aachen im Verein mit seiner Gemahlin königliche Gastgeschenke von goldenen Gefässen und seidenen Gewändern.[185]

Auch Kaiserinnen und Königinnen waren in dieser Hinsicht sehr freigebig. Die Königin Mathilde liess, wie oben bereits erwähnt ist, im Verein mit ihrem Gemahl Heinrich I vielen Kirchen Niedersachsen's jährlich unzählige Geschenke zufliessen.[186] Sie gab der Kirche und den Dürftigen[187] und bei ihrem Tode ihre sämmtlichen Schätze den Bischöfen, Klöstern und den Armen.[188] Ausserordentlich freigebig war die Kaiserin Adelheid.[189] Sie gab den Nonnenklöstern in Sachsen häufig Geschenke (a. a. O. Kap. 9), „den heiligen Stätten vielfache Weihegeschenke mancherlei Art" (Kap. 17). „Es gab keine Kirche oder Mönchskloster, durch Verwandtschaft oder Nachbarschaft ihr verbunden, welches nicht Gaben und Gastgeschenke erhalten hätte" (Kap. 17). Sie versah das Kloster Cluny mit ansehnlichem Kirchenschmuck (Kap. 9), dasselbe, sowie die Abtei Monte-Cassino „mit geringen aber eigenartigen Geschenken" („exiguis, tamen propriis muneribus", Kap. 17). Der Martinskirche zu Tours schickte sie eine nicht geringe Summe Geldes und für den Altar ein Stück vom Mantel ihres Sohnes (Kap. 17 u. 18), das Kloster Elz im Elsass, welches sie mit wunderbarer Kunst („miro opere") erbaut hatte, stattete sie mit Gold, Edelsteinen, werthvollen Kirchengewändern und vielfachem Schmuck auf's Reichste aus (Kap. 10). Die Kaiserin Kunigunde gab den Kirchen manche Kunstgegenstände, u. a. der Stephanskirche in Bamberg ein silbernes Armreliquiar und dem Kloster Nieder-Altaich Gürtel, welche sie selbst gewirkt hatte.[190] Die Kaiserin Agnes schenkte der Abtei Monte-Cassino mehrere werthvolle Gegenstände, ein Dorsale, zwei gegossene silberne Candelaber und ein Evangelienbuch mit einem aus Silber gegossenen Deckelschmuck[191] und dem Kaiserdom zu Speier einen kostbaren Sarkophag von gediegenem Silber, an den Ecken mit Goldblech beschlagen und mit edlen Steinen geschmückt. Auf seiner oberen Fläche befand sich ein Altarstein von weissem Marmor, um auf

---

[183] Bruno de bello saxonico, c. 16, M. G. V., S. 334.

[184] Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. Bd. 46, S. 135.

[185] „regalia xenia in vasis aureis et pallicis sericis" Annales Colonienses maximi, a. 1166, Mon. Germ. XVII, S. 780.

[186] Vita Mahthildis c. 6, M. G. IV, S. 287.

[187] Daselbst c. 8, M. G. IV S. 289.

[188] Vita Mahth. antiquior c. 15, Mon. G. X, S. 580, vgl. Widukind, res gestae sax. III, c. 74, M. G. III, S. 466.

[189] Vita Adelh. imp. auctore Odilione, c. 9, 10, 11, 17, 18, Mon. G. IV, S. 641, 642, 643.

[190] Fiorillo a. a. O., Bd. I, S. 232 und 239.

[191] v. Schlosser, II, S. 207.

demselben Messe lesen zu können. Adelheid[192]), Gemahlin des Königs Stephan II von Ungarn, siftete (um die Mitte des XII. Jahrhunderts) für die Abtei St. Blasien im Schwarzwald das jetzt in St. Paul zu Kärnthen aufbewahrte kostbare Kreuz.[193])

Ohne Zweifel war die Zahl der von fürstlichen Personen gestifteten Kirchengeräthe eine sehr grosse. Denn nicht über alle derartige Gaben werden Aufzeichnungen gemacht oder bis in unsere Zeit erhalten sein. Sind sogar einzelne Prachtwerke von hervorragendem Werthe nur durch ihre Inschriften als kaiserliche Geschenke bekannt, z. B. die Kanzel Heinrich II und der grosse Radleuchter im Dom zu Aachen. Auch die grossartige aus dem Baseler Dom stammende goldene Altartafel im Cluny-Museum zu Paris rührt, wie die auf ihr angebrachten Stifterbildnisse beweisen, nicht von einem Bischofe oder Abte her, sondern von einem (wahrscheinlich fürstlichen) Ehepaar, und zwar nach einer bis in's XV. Jahrhundert reichenden Ueberlieferung von Heinrich II und Kunigunde.

Nicht selten sind Kunstwerke durch Verkauf, Vererbung oder Tausch von ihrem Entstehungs- oder ursprünglichen Aufbewahrungsorte entfernt und in andere Gegenden gebracht worden. Dass im Mittelalter ein lebhafter Handel mit Kunstwerken, namentlich mit orientalischen Geweben und mit Geschmeide stattfand, ist bekannt. Der Verkehr wurde meist durch den venezianischen, amalfitanischen und genuesischen Handel, aber auch durch einzelne fränkische und deutsche Kaufleute vermittelt. Schon ein Geschichtsschreiber des IX. Jahrhunderts erwähnt, dass ein Jude häufig nach dem gelobten Lande reiste und von dorther viele Kostbarkeiten und fremdartige Gegenstände mitbrachte.[194]) Der orientalische Handel erstreckte sich im X. Jahrhundert sogar bis in die Ostsee. An den Odermündungen befand sich ein Waarenplatz, wo auch Griechen wohnten.[195]) Dass nicht nur profane, sondern auch kirchliche Kunstgegenstände gekauft und verkauft wurden, geht ebenfalls aus Urkunden hervor. Schon in einem Capitular Karl d. G. wird gegen diese Sitte eingeschritten und es den geistlichen Vorstehern strenge verboten, Gegenstände aus Kirchenschätzen an Kaufleute abzugeben.[196]) In einem Testament des Grafen Eberhard von Friaul vom Jahre 867 werden über 100 Gegenstände genannt, unter welchen sich eine ungemein grosse Anzahl kirchlicher Geräthe, goldene Kreuze, Kelche, Reliquiare, Bücher und Paramente befand. Dieser reiche Schatz wurde zersplittert

---

192) Geissel, Der Kaiserdom zu Speier, S. 71.

193) Neues Archiv der Ges. für ältere deutsche Geschichtsk. X, S. 410. Das Kreuz hält J. v. Falke, Gesch. der deutschen Kunst; Kunstgewerbe, S. 38, und Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 44 für eine Arbeit der Ottonenzeit.

194) Monachus Sangallensis de Carolo Magno liber II c. 16 bei Jaffé, Bibl. r. germ. IV, S. 644 Mon. Germ. II, S. 737.

195) Adami gesta pont. Hammab. II, c. 19, Mon. Germ. VII, S. 312.

196) v. Schlosser, Bd. I, S. 392, No. 1044, ders. Sitzungsberichte S. 176.

und ging in den Besitz von 13 Personen über.[197]) Kaiser Lothar nahm manches, was er in kirchlichen Schatzkammern fand, an sich. Auch die Schätze der Pfalz und der Pfalzkirche zu Aachen führte er mit sich fort.[198]) Sehr viele kostbare Gegenstände aus dem Schatz von St. Denis erhielt Graf Odo von Paris, König der Westfranken.[199]) Der Erzbischof Bruno von Köln, der Bruder Otto I, bestimmte in seinem Testamente, dass eine Anzahl Geräthe und Paramente in den Besitz mehrerer Kölner Kirchen und an das St. Patroklusstift in Soest übergingen.[200]) Kaiser Otto II theilte seine Schätze in vier Theile, einen erhielt die Kirche und der Altar von St. Peter in Rom, den zweiten seine Mutter und seine Schwester Mathilde, Aebtissin von Quedlinburg, den dritten seine Krieger, den vierten die Armen.[201]) Der Bischof Thietmar von Merseburg bemerkt in seiner Chronik, dass er viele Reliquien nebst wohlverzierten Behältern angekauft habe.[202]) Bei dem Tode des Erzbischofs Waltherd von Magdeburg (1012) ging der ausserordentliche Vorrath von Büchern, Amtskleidern und anderen Dinge, welchen er angeschafft hatte, in viele Hände über.[203]) Bischof Einhard II von Speyer (1060—67), unter welchem der Dombau mächtig gefördert wurde, liess den ganzen sehr reichen Schatz des Klosters Limburg in den Dom zu Speyer überführen.[204]) Auch Bischof Arnold II (1124—26) entnahm der Kirche zu Limburg mehrere Kunstschätze, goldene und silberne Kreuze, Kelche aus Onyx und Gold und prachtvolle Kirchengewänder und gab sie dem Dom zu Speyer.[205]) Eine goldene Altartafel im Dom zu Magdeburg nahm der Erzbischof Konrad i. J. 1136 an sich, um die Kosten des zweiten Römerzuges Kaiser Lothar's zu bestreiten.[206]) Der Abt Bertholf von Petershausen bei Constanz sah sich i. J. 1126 in Folge einer Hungersnoth veranlasst, einige Kunstsachen zu veräussern.[207]) Bischof Siegfried II von Speyer (1127—46) erhielt vom Kloster Lorsch drei Bücher mit Gold und Silber beschlagen und mit kostbaren Steinen geschmückt und ein schweres goldenes Kreuz als Faustpfand. Doch das Kloster löste diese Gegenstände nicht wieder ein.[208])

Vorzugsweise waren es Bücher, welche durch Tausch, Kauf oder als Geschenke erworben oder verliehen und nicht selten von reisenden Mönchen, Aebten oder Bischöfen nach Stätten gebracht wurden, welche

---

197) v. Schlosser, Bd. I. No. 652, S. 206—209.

198) Prudentii annales, a. 841 u. 842, Mon. G. I, S. 438.

199) v. Schlosser, Bd. I, S. 214, No. 664b.

200) Ruotgeri vita Brunonis archiep. Colon. M. G. IV, S. 274, vergl. Kleinermanns, die Heiligen auf dem erzb. Stuhle von Köln, I, S. 162.

201) Giesebrecht, Jahrb. des deutschen Reichs unter Otto II, S. 105.

202) Tietmari chron. VIII c. 8, Mon. G. III, S. 865.

203) Tietmari chron. VI c. 46, M. G. III, S. 828.

204) v. Geissel, der Kaiserdom zu Speier, 1876, S. 28. Sighart, a. a. O. I, S. 128.

205) v. Geissel a. a. O., Bd. II, S. 44.

206) Fiorillo a. a. O., Bd. II, S. 168.

207) Fiorillo a. a. O., I, S. 296.

208) v. Geissel a. a. O., S. 51.

von den Entstehungsorten dieser Werke weit entfernt lagen. Gerade diese Werke, welche vielfach mit Miniaturen, Ornamenten und mit kunstvollem, aus Elfenbeinschnitzerei, getriebenen Metallplatten, Email und Filigran bestehenden Deckelschmuck versehen waren, werden unzweifelhaft zur Vermittelung der Kunstübung verschiedener Gegenden sehr wesentlich beigetragen, sehr oft sogar zwischen dem In- und Auslande vermittelt haben. Und dieser Einfluss der fremden Miniaturmalerei und des plastischen Deckelschmuckes hat sich höchst wahrscheinlich in manchen Orten auch auf die monumentale Kunst, auf die Wandmalerei und die Holz- und Steinplastik erstreckt, besonders in der früheren Zeit, bis zum XI. Jahrhundert.[209]

Zahlreiche Beispiele, dass Bücher durch Kauf, Verpfändung, Verleihung (zum Zwecke des Abschreibens), oder durch reisende bezw. ihren Aufenthaltsort ändernde Mönche, Aebte und Bischöfe und endlich durch den schon im Mittelalter (besonders in Rom, Venedig und Paris) bestehenden Buchhandel von einem Orte zum anderen gelangt sind, findet man bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, Kap. VI u. VII. Es seien hier noch einige Belege hinzugefügt. Nachdem schon irische Mönche, welche als Missionare auf das Festland kamen, prächtig ausgestattete, zum Theil noch erhaltene Handschriften aus England mitgebracht hatten, gelangten auch durch Alkuin viele Bücher von dorther auf das Festland (nach Tours).[210] Von Ludger, dem ersten Bischofe von Münster, wird ebenfalls bezeugt, dass er von England (nach Utrecht) zurückkehrend, eine Menge Bücher („copiam librorum“) mitgebracht habe.[211] Hrabanus Maurus führte stets kostbare Handschriften mit sich. Ein mit mannigfachen Figuren ausgestattetes Buch, welches er zum Lobe des hl. Kreuzes verfasst hatte, wurde mehrfach abgeschrieben und an Ludwig d. Fr., Bischof Otgar, Papst Sergius, Graf Eberh. v. Friaul und den Mönchen von St. Denis geschenkt. Andere Bücher des Hrabanus gelangten in den Besitz der Abtei Fulda, ein Theil der letzteren i. J. 1414 nach Constanz, bis im dreissigjährigen Kriege die ganze Fuldaer Bibliothek zerstreut wurde.[212] Abt Waldo von Reichenau (784—806), vorher Abt von St. Gallen, hatte vom Martinskloster zu Tours Bücher erhalten.[213] Ein von Karl d. Kahlen der Abtei St. Denis geschenktes Buch, der sog. codex aureus in der Kgl. Staatsbibliothek zu München, gelangte in den Besitz des Kaisers Arnulf und dann an das Kloster St. Emmeram in Regensburg.[214] Von Monte-Cassino wurde dem Abte von Corbie eine

---

[209]) Von der damaligen Malerei und Plastik ist leider viel zu wenig erhalten, um in dieser Hinsicht über Vermuthungen hinausgehen zu dürfen.

[210]) Janitschek, Die Trierer Ada-Handschrift, S. 64, Anm. 4.

[211]) Gallée, Altsächs. Sprachdenkmäler, Leiden, 1894, S. XXXVI.

[212]) Clemen, Studien zur Karol. Kunst, I, im Repert. für Kunstw. XIII, S. 123 ff.

[213]) Wattenbach, Geschichtsquellen A^6, Bd. I, S. 276.

[214]) v. Schlosser, Sitzungsberichte a. a. O., S. 108. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei, 1901, S. 29. In St. Emmeram befanden sich noch mehrere

Handschrift geschickt[215]) und der Abt Wala von Corbie brachte von Rom vier Antiphonare mit.[216]) Die Mönche von Corbie liehen ein Werk dem Kloster zu St. Vincent zu Laon und erhielten als Pfand ein Buch.[217]) Der Abt Willebald von Corvei lieh vom Bischof Reinhald in Hildesheim die Werke des Cicero und musste dafür zwei kostbare Handschriften als Pfand geben.[218]) Kaiser Otto I entnahm viele der besten Bücher der Bibliothek von St. Gallen, gab aber später einige derselben zurück.[219]) Der Bischof Meinwerk brachte Bücher aus Cluny nach Paderborn,[220]) der Bischof Ortwin einen grossen Vorrath von Handschriften aus Rom nach Hildesheim.[221]) Auch aus Tegernsee wurden Bücher nach Hildesheim geschickt.[222]) Ein vorzüglich schönes Evangeliar von dort erhielt Heinrich II.[223]) Von Hildesheim gelangten Bücher nach Essen.[224]) Der Abt Gerbert von Reims (später Papst Sylvester II) bemerkt in einem seiner Briefe, dass er in Rom und ganz Italien, in Deutschland und Belgien Bücher gekauft habe.[225]) Der Erzbischof Egbert von Trier erhielt (wahrscheinlich auf der Reise nach Italien) als Geschenk vom Abte zu Reichenau das bekannte, in Trier befindliche Evangelienbuch.[226]) Ein Psalter, ebenfalls für Egbert und zwar wahrscheinlich nicht in Trier verfertigt, gelangte von Trier an Gertrud, die Gemahlin des Fürsten Isjaslaw von Russland, bald darauf in den Besitz der Herzogin Salome von Polen. Von dieser an das Stift Zwiefalten. Im Jahre 1229 befand sich das Buch in Cividale, nachdem es, wie Sauerland nachgewiesen hat,[227]) von Zwiefalten wahrscheinlich an die Schutzherren dieses Klosters, die Grafen von Andechs, von diesen entweder durch die Königin von Ungarn oder wahrscheinlicher die Herzogin Hedwig von Schlesien und Polen an die hl. Elisabeth von Thüringen und endlich an den Oheim der Letzteren, den Patriarchen von Aquileja in Cividale gelangt war. Der Bischof Peter von Verona wurde beim Besuche des Klosters St. Gallen mit einem Evangeliar be-

---

Handschriften, deren Entstehung an anderen Orten nachgewiesen werden kann, Swarzenski a. a. O., S. 12 ff.

[215]) L. Delisle, Cabinet des manuscrits, II, S. 122.

[216]) Delisle a. a. O.

[217]) Delisle a. a. O., S. 124.

[218]) Gallée a. a. O., S. XXXIV.

[219]) Ekkehardi casus St. Galli c. 147, Meier v. Knonau a. a. O., S. 450.

[220]) Vita Meinwerci bei Leibniz a. a. O., c. 30, S. 257, Mon. Germ. XI c. 28, S. 118.

[221]) Wattenbach, Geschichtsquellen A^6 I, S. 346, Wieker, die Bernwardssäule in Hildesheim, S. 4, Beissel, des hl. Bernward Evangelienbuch, S. 56.

[222]) Sighart, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 125.

[223]) Fiorillo a. a. O., Bd. I, S. 193.

[224]) Jostes, Zeitschr. f. deutsches Alterthum und Litteratur, Bd. 40, S. 133 ff.

[225]) Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, S. 491.

[226]) Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti.

[227]) Sauerland und Haseloff, der Psalter Egbert's von Trier, 1901, S. 26 ff.

schenkt.[228]) Die Bücher Sintram's von St. Gallen gelangten an die namhaftesten Orte des Reiches.[229]) Heinrich II erhielt ein Evangelienbuch vom König Robert von Frankreich[230]) und ein Buch vom Abte von Cluny.[231]) Die vom Erzbischofe Adalbert von Bremen hinterlassenen Bücher nahm Heinrich IV an sich.[232]) Vom Kloster Lorsch wurden drei werthvolle Bücher dem Bischofe Siegfried II von Speyer (1127—46) als Pfand gegeben, aber nicht wieder eingelöst.[233]) In der Bibliothek zu Bamberg befinden sich viele Bücher, welche unter Heinrich II geschrieben, aber auch von anderen Orten und zwar aus St. Gallen, Stablo, Piacenza, Lobbes, Cluny, Reims und normannischen Klöstern nach Bamberg gelangt sind.[234])

Der Austausch von Kunstwerken oder die Uebersiedelung eines künstlerisch gebildeten Mönches in ein anderes Kloster, wurde durch den Umstand, dass die Klöster, soweit sie demselben Orden angehörten, unter sich verbunden waren, sehr gefördert. Es gehörte durchaus nicht zu den Ausnahmen, dass ein Mönch oder Abt seinen Aufenthaltsort wechselte, sogar mehrmals wechselte. Es seien hier nur einige Beispiele angeführt. Ein Mönch Maurilius von Reims weilte längere Zeit in Lüttich. Dann wurde er Domscholastikus in Halberstadt. Von hier zog er nach Fécamp und verbrachte die letzte Zeit seines Lebens in Rouen.[235]) Der kunstsinnige Abt Ramvold von St. Emmeram in Regensburg, unter welchem der noch erhaltene kostbare Einband des sog. codex aureus in München ausgeführt (oder nur erneuert?) worden ist, war vorher in Trier thätig und hielt sich auch später wieder eine Zeit lang dort auf.[236]) Der Abt Poppo von Stablo (1020—48), welcher Reisen nach Rom und Jerusalem unternommen, dann in Stablo eine neue Kirche erbaut und mit Kunstwerken versehen hatte, war zuerst Mönch in St. Thierry, dann in Verdun. Nachdem er in Stablo eine Klosterreform durchgeführt hatte, wurden ihm noch viele Klöster zu gleichem Zwecke unterstellt, in welche er seine Schüler aussandte, so u. a. nach St. Maximin in Trier, nach Echternach, Weissenburg und St. Gallen.[237]) Der kunstsinnige Abt Richard von

---

[228]) Ekkehardi IV casus St. Galli, c. 8, Meier von Knonau a. a. O., S. 30.

[229]) Ekkeh. casus St. Galli, c. 22, Meier von Knonau a. a. O., S. 95.

[230]) Giesebrecht, Gesch. der Kaiserzeit, A[5], Bd. II, S. 195.

[231]) Leitschuh, Führer durch die k. Bibliothek zu Bamberg, S. 42.

[232]) Gesta pont. Hammab. III, c. 66, Mon. G. VII, S. 363.

[233]) Geissel, der Kaiserdom zu Speier, S. 51.

[234]) Leitschuh a. a. O. 1889[2], S. 40 ff. Vgl. Giesebrecht, Kaiserzeit A[5], Bd. II, S. 64, Anm. u. S. 601.

[235]) J. H. Gallée a. a. O., Einleitung, S 45 und Wattenbach, Geschichtsquellen A[6], Bd. II, S. 8.

[236]) Otholoni, Vita S. Wolfkangi episc. c. 15, M. G. IV, S. 532 und Arnoldus de S. Emmeramo, II, c. 8, M. G. IV, S. 558.

[237]) Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, Bd. 46, S. 135, 145 und 146, Wattenbach a. a. O., II, S. 132.

St. Vannes in Verdun, ein Freund Heinrich III und des Königs von Frankreich, war in Reims zum Weltgeistlichen erzogen, wurde Mönch von St. Vannes, weilte eine Zeit lang in Cluny, vom Jahre 1004 wieder in Verdun, und zwar als Abt von St. Vannes. Bis zu seinem Tode im Jahre 1046 erhielt er, um seine Klosterreformen durchzusetzen, nach und und nach noch 20 andere Klöster in Lothringen und Frankreich.[238]) Der Mönch Richer aus Altaich in Bayern wurde Abt von Leno in Oberitalien, dann sogar Abt von Monte-Cassino. Ihm folgte hier im Jahre 1055 Wenzeslaus, ebenfalls ein Mönch aus Alteich.[239]) Der Abt Wilbald von Stablo (1130—58), welcher die Gunst der gleichzeitigen Kaiser und Päpste genoss und mehrmals als Gesandter in Italien erscheint, war zugleich Abt von Corvei und mehreren anderen Klöstern, vorübergehend auch Abt von Monte-Cassino.[240]) Sophia, die Tochter Kaiser Otto II, war zugleich Aebtissin von Grandersheim und Essen, ihre Schwester Adelheid sogar von vier der hervorragendsten damaligen Frauenklöster, von Quedlinburg, Gernrode, Vreden und nach dem Tode der Sophia auch von Gandersheim.[241]) Beatrix und Adelheid, Töchter Heinrich III, waren Vorsteherinnen von Quedlinburg und Gandersheim.[242]) Auch zwischen Bischofssitzen und entfernten Abteien bestanden häufig Beziehungen. Es wurden nicht selten Mönche auf entfernte Bischofsstühle berufen, so z. B. aus Corvei im IX. und X. Jahrhundert nach Hildesheim, Halberstadt, Magdeburg, Hamburg, Paderborn, Verden und Prag.[243]) Gunthar der erste Bischof von Hildesheim war vorher Geistlicher in Reims, Ebo, der dritte Hildesheimer Bischof vorher Erzbischof in Reims, der Bischof Hildegrim von Halberstadt zuerst Bischof von Chalons.[244]) Der erste Abt der mit Mönchen aus St. Maximin in Trier besetzten Abtei St. Moritz in Magdeburg wurde Bischof von Worms, der zweite Bischof von Hildesheim. Aus Maximin wurde der Abt Hugo (945) Bischof von Lüttich, Sandrad Abt von Gladbach, Ramwold und Hartwich Hersteller der klösterlichen Zucht in in Regensburg und Tegernsee.[245]) Der Domherr Altmann von Paderborn war Probst in Aachen, dann Kaplan der Kaiserin Agnes und zuletzt Bischof von Passau.[246]) Der Abt Salomon von St. Gallen, wurde Bischof von Constanz, Abt von Reichenau und noch vielen anderen Abteien.[247])

---

[238]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 131.

[239]) Annales Altahenses maiores, a. 1038 u. 1055, Mon. G. XX, S. 793 u. 807.

[240]) Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, Bd. 46, S. 146.

[241]) Zeitschr. für vaterländische Geschichte und Alterthumsk., Münster, Bd. 48, S. 147 und Zeitschr. des Harzvereins Bd. 8, S. 475 ff.

[242]) Zeitschr. des Harzvereins a. a. O., S. 475 ff.

[243]) J. H. Gallée a. a. O., Einleitung, S. XV.

[244]) Jostes, Zeitschr. f. deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, Bd. 40, S. 142.

[245]) Wattenbach, Geschichtsquellen A[6], I, S. 364.

[246]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 76.

[247]) Ekkehardi casus St. Galli, c. 10, Meier v. Knonau a. a. O., S. 37.

Der Bischof Hatto von Mainz erhielt die Abtei Fulda und noch 12 andere Abteien.[248]) Der die Goldschmiedekunst in Hildesheim fördernde Bischof Othwin († 984) war vorher Mönch in Reichenau und Abt in Magdeburg.[249]) Bardo, Erzbischof von Mainz (1031 geweiht) hatte zuerst die Abtei Werden, dann Hersfeld erhalten.[250]) Der Bischof Wolfgang von Regensburg hatte in Reichenau studirt und längere Zeit in Würzburg, Trier und als Mönch in Einsiedeln gelebt.[251]) Benno, ein geborener Schwabe, in Strassburg, Reichenau und anderen Orten gebildet, pilgerte nach Jerusalem, hielt sich längere Zeit in Speyer und Goslar auf, wurde in Hildesheim Vorsteher der Domschule, dann Dompropst daselbst und im Jahre 1067 Bischof von Osnabrück. Er leitete eine Zeit lang für seinen Freund, den Erzbischof Anno von Köln, die weltliche Verwaltung dieses Sprengels und stand in näherer Beziehung zu den Mönchen des St. Pantaleonsklosters zu Köln und der Abtei Siegburg. Als einer der erfahrensten Baumeister seiner Zeit war er thätig am Dom zu Speyer,[252]) in Goslar, Iburg und als Burgenbauer für Heinrich IV.[253]) Norbert, der Verfasser der Lebensbeschreibung des Bischofs Benno war in Brabant geboren, in Köln erzogen. Er wurde Domherr in Bamberg, Mönch in Siegburg und dann Abt von Iburg.[254]) Der Bischof Godehard (1022—38), welcher bekanntlich in Hildesheim eine hervorragende Kunstthätigkeit entfaltete, war zuerst Abt von Nieder-Altaich, dann von Tegernsee und seit 1005 auch von Hersfeld.[255]) Der durch seine Bauthätigkeit bekannte Erzbischof Konrad I von Salzburg (1106—47) hatte sich eine Zeit lang in Magdeburg und Halberstadt aufgehalten und nach Salzburg sächsische Augustiner-Chorherren mitgebracht, mit welchen er das Capitel seiner Kathedrale, die Stifter zu Sekkau und zu St. Zeno bei Reichenhall besetzte.[256]) Manche der einflussreichsten Erzbischöfe und Bischöfe waren vorher in der kaiserlichen Kanzelei und hatten mit den Kaisern reisend, Gelegenheit, ihre Kunstanschauungen zu erweitern und Beziehungen zu entfernten Kunststätten, namentlich auch Italiens anzuknüpfen.

Die in dieser Abhandlung mitgetheilten geschichtlichen Notizen (welche bei eingehenderer Durchsicht der grossen Anzahl Geschichts-

---

[248]) Ekkehard a. a. O., c. 11, Meier v. Knonau a. a. O., S. 41. Wahrscheinlich sind auch diese Angaben Ekkehards nicht ganz zuverlässig. Vgl. oben, Anm. 3.

[249]) Bertram, Gesch. des Bisthums Hildesheim, S. 52.

[250]) Giesebrecht, Kaiserzeit, Bd. II. S. 299.

[251]) Wattenbach, Geschichtsquellen, I, S. 401.

[252]) S. u. a. Otte, Gesch. der roman. Baukunst, S. 223 und v. Geissel, der Kaiserdom zu Speyer 1876, S. 22.

[253]) Northerti vita Bennonis M. G. XII, S. 58 ff., vgl. Hartmann, Lebensbeschr. Bischof Bennos II 1866, Sonderausg. a. d. Mitt. d. Gesch.-V. zu Osnabrück, Bd. VIII.

[254]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 31.

[255]) Vita Godehardi, c. 11—16, Mon. G. XI, S. 176—79.

[256]) B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, S. 14, Otto, Gesch. der rom. Baukunst, S. 459 u. 461.

quellen des Mittelalters leicht vermehrt, in vieler Hinsicht sogar sehr wesentlich vermehrt werden könnten) dürften vielleicht schon zu einiger Vorsicht mahnen, wenn Alter und Herkunft mittelalterlicher Kunstwerke bestimmt werden sollen und die Ansicht unterstützen, dass derartige Gegenstände nicht alle dort, wo sie aufbewahrt wurden, oder an der Stätte, für welche sie gestiftet waren, angefertigt sind, dass sehr viele derselben sogar an fernem Orte oder gar im Auslande hergestellt sein könnten. Ferner darf man sich nicht von dem Vorurtheile leiten lassen, dass die Stilentwicklung zu der Zeit, welche hier hauptsächlich in Betracht gezogen ist, eine gleichmässig fortschreitende gewesen sei. Man könnte sogar eher das Gegentheil annehmen, d. h. eine Stetigkeit in der Entwicklung als eine Ausnahme voraussetzen. Eine solche dürfte man vielleicht nur in gewissem Grade bei einzelnen Gegenden oder Orten für einen gewissen Zeitraum anzunehmen berechtigt sein, wo die Kunstübung einen neuen besonders lebhaften Aufschwung genommen hat, dort wo z. B. Bischöfe oder Aebte in kurzer Zeit eine grosse Anzahl Kirchen und Klöster erbaut und mit Kunstwerken ausgestattet haben (z. B. unter Otto von Bamberg), und wo besondere Anregungen und Einflüsse von gewissen Mönchsorden ausgingen (wie z. B. von Hirsau aus oder bei der Ausbreitung der Cisterzienser). In Bezug auf die frühere Zeit ist aber selbst dort, wo kunstfördernde Personen von hervorragender Bedeutung einen besonderen Einfluss ausgeübt haben, eine Einheitlichkeit und Stetigkeit der Entwicklung durchaus nicht als selbstverständlich, vielleicht nicht einmal als wahrscheinlich anzunehmen.

Ein treffendes Beispiel in dieser Hinsicht bietet die sogenannte Schule des Bischofs Bernward von Hildesheim, da wir uns hier sowohl auf ausführliche geschichtliche Nachrichten als auf eine verhältnissmässig grosse Anzahl unter seiner Leitung hergestellter Arbeiten stützen können. Er verwendete, wie Thangmar berichtet, obwohl für jede höhere Wissenschaft begeistert, doch auch besonderen Fleiss auf die Künste, welche er die mechanischen nennt. Vorzugsweise soll er sich im Schreiben, in der Malerei und in der Kunst Metalle zu bearbeiten und edle Steine zu fassen („ars clusoria") ausgezeichnet haben.[257]) Bernward hatte aber nicht allein sich technische Kenntnisse erworben, sondern auch, theils am kaiserlichen Hofe, als Erzieher Otto III, theils als Bischof auf seinen Reisen nach Italien und Frankreich[258]) zahlreiche Kunstwerke aus eigener Anschauung kennen gelernt. Begabte Knaben nahm er mit an den Hof oder auf längere Reisen.[259]) Am Dom zu Hildesheim und an verschiedenen Orten hatte er Schreibstuben (scriptoria) errichtet. Dabei liess er die Malerei, die Sculptur und die Arbeiten aus Metall nicht vernachlässigen (a. a. O. Cap. 6). Alle Tage besuchte er die Werkstätten und prüfte die

[257]) Vita S. Bernwari, cap. 1. Mon. Germ. IV, S. 758, auch bei v. Schlosser, B. II, S. 147.

[258]) Vita S. Bernw. c. 19, 27, 41, Mon. G. IV, S. 767, 770, 771 und 776.

[259]) a. a. O. cap. 6, M. G. S. 760, v. Schlosser, II, S. 148.

einzelnen Arbeiten (a. a. O. Kap. 5). Die Knaben, welche er mit auf Reisen nahm, trieb er an, sich in allem zu üben, was als Würdigstes sich darbot! (a. a. O. Kap. 6). Auch wusste er das zu nutzen, was er am kaiserlichen Hofe an überseeischen und schottischen Gefässen ausgezeichnet fand („transmarina et scottica vasa“, a. a. O. Kap. 6).[260]) Es wurden also bald diese bald jene Werke, welche ihm und seinen Schülern begegneten, studirt und nachgeahmt. Dass Bernward auch erworbene oder geschenkte Kunstarbeiten, soweit es möglich war, wieder verwendete, geht vielleicht schon aus dem streng byzantinischen Charakter der Elfenbeintafel eines seiner Bücher (die auf dem Rande befindliche Inschrift wird wohl erst bei der Wiederverwendung zugefügt sein), zweifellos aber aus der byzantinischen Madonna (mit der ehemaligen Beischrift MP ΘV) auf dem hinteren Deckel im Verein der in diesem Buche befindlichen Inschrift — opes meas, ut cernis, supperaddere iubens — hervor. Da die weit zerstreuten Kunstwerke, welche er mit seinen Schülern auf Reisen studirte und nachahmen liess, sowie die Gegenstände, welche er als Geschenke erhalten hatte und wahrscheinlich auch die in Hildesheim schon vorhandenen Werke[261]) in Bezug auf Inhalt, Stil und Technik verschieden waren, so wird es nicht befremden, wenn man keine Einheitlichkeit bei seinen Arbeiten findet und die noch vorhandenen unter Bernward geschaffenen Kunstwerke die grösste Mannigfaltigkeit offenbaren.

Dass ein ungemein grosser Unterschied vorhanden ist zwischen den plastischen Darstellungen auf der für die Hildesheimer Michaelskirche hergestellten Bronzesäule und den Figurengruppen der unter Bernward gegossenen, von seinem Nachfolger Godehard an dem Westeingange des Domes angebrachten[262]) Bronzethüren ist schon mehrfach hervorgehoben. Sogar die Darstellungen auf der Säule sind m. E. nicht alle gleichartig behandelt.[263]) Der Cruzifixus des kleinen für Bernward inschriftlich bezeugten Kreuzes zeigt wesentliche Abweichungen von dem Cruzifix auf der erwähnten Thüre und den Darstellungen in den Bernwards-Hand-

---

[260]) Unter diesen überseeischen Gefässen sind hier nicht ebenfalls aus England herübergebrachte Kunstgegenstände zu verstehen (wie dies von Schnaase angenommen ist), sondern orientalische oder byzantinische Gefässe. Der Handelsverkehr zwischen Deutschland und Constantinopel fand vorzugsweise auf dem Meere, seltener auf dem Landwege statt. Der s. g. Mönch von St. Gallen spricht von einem Meere, welches zwischen uns und den Griechen liegt (Monachus Sangallensis, I, c. 27 bei Jaffé, Bibl. rerum germ. IV, S. 658). In diesem Sinne begegnet man auch dem Worte transmarinus sehr häufig bei mittelalterlichen Schriftstellern.

[261]) Schon unter den Vorgängern Bernward's, den Bischöfen Altfrid, Wicbert, Sehard Thiethard und Othwin war dort die Bau-, Schreib- und Goldschmiedekunst gepflegt Chro . Hildesh. Mon, G. VII. S. 851 u. 852.

[262]) Vita S. Godehardi, c. 37, M. G. XI, S. 195.

[263]) Die oberen Gruppen sind durchgängig, insbesondere in Bezug auf den Faltenwurf etwas anders stilisirt als die unteren. Die Grenze liegt, soweit ich mich erinnere, in der achten Gruppe von unten (Samariterin).

schriften. Die letzteren sind wieder unter sich verschieden. An den mit Bernward's Namen versehenen Leuchtern begegnet man einer Ornamentik, welche von der Verzierungsweise der übrigen Bernwardischen Werke abweicht. Am Fusse der Leuchter sind verschlungene Drachen angebracht, am Schaft das römische Weinranken-Motiv mit pickenden Vögeln. Ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen den Bronzearbeiten und den Miniaturen der unter Bernward angefertigten Bücher, und zwar ein Unterschied, welcher keineswegs aus der verschiedenen Art der Technik genügend erklärt werden kann. Aber auch diese Handschriftmalereien weichen in stilistischer und ikonographischer Hinsicht von einander ab. In einem der Bücher, welches auf der hinteren Seite durch ein grosses Monogramm für Bernward bezeugt ist (die Ausstattung des Einbandes ist wohl nicht bedeutend genug, um das anspruchsvolle, d. h. fast die ganze Tafel ausfüllende Monogramm nur auf den Einband, nicht auch auf die Handschrift zu beziehen?) sind die Initialen und Kanontafeln sogar im karolingisch-irischen Stil gezeichnet. Auch könnte man auf einen nicht minder grossen Unterschied hinweisen, welcher zwischen den beiden dem Bernward zugeschriebenen, in der Magdalenenkirche zu Hildesheim und in der Kirche zu Heiningen befindlichen Kreuzen besteht.[264]) Welche der im Hildesheimer Domschatze befindlichen Elfenbeintafeln auf die Bernwardische Kunstthätigkeit zurückgeführt werden dürfte, lässt sich nicht bestimmen. Wenn dies bei einigen derselben nachzuweisen wäre, so würden auch diese Arbeiten zur Unterstützung der Behauptung dienen können, dass unter Bernward kein einheitlicher Stil sich entwickelt hat.

Wie also aus den unter Bernward entstandenen Werken und seiner Lebensbeschreibung hervorgeht, trug die damalige Hildesheimer Kunst keinen einheitlichen Charakter, und doch wäre gerade hier unter einem hochgebildeten und einflussreichen Bischofe, welcher die technischen

---

[264]) Es fragt sich jedoch, ob diese beiden Werke hier in Betracht gezogen werden dürfen, da sie m. E. nicht mit Sicherheit dem Bernward zugeschrieben werden dürfen, da die Goldschmiede- bez. Filigranarbeit des Kreuzes zu Heiningen bei weitem mehr mit Arbeiten des XII.—XIII. Jahrhunderts übereinstimmt als mit den Werken X.—XI. Jahrhunderts und sonst kaum ein genügender Anhaltspunkt für eine frühere Zeitstellung vorliegt. Bei dem Hildesheimer Kreuz glaubt man sich auf eine Stelle der erwähnten Lebensbeschreibung Bernwards (cap. 9, Mon. G. IV, S. 762 und bei v. Schlosser II, S. 148) stützen zu können. Doch heisst es hier, dass Bernward die von Otto III erhaltenen Splitter des hl. Kreuzes in vier „absides" einer „theca" eingefügt habe. Bei dem betreffenden Kreuz könnte man die absides nur auf die ovalen Krystalle und die unter denselben zur Aufnahme der Kreuzsplitter geeigneten Höhlungen beziehen. Es sind aber nicht vier, sondern fünf Krystalle vorhanden, je einer auf den Balkenenden und einer in der sog. Kreuzvierung und auch (oder nur?) unter dem letzteren befindet sich m. W. ein Splitter des hl. Kreuzes. Auch würde jenes Kreuz, obwohl es, Reliquien einschliessend, zu den Reliquienbehältern gerechnet werden darf, wenn es vom Verfasser der Lebensbeschreibung gemeint wäre, wahrscheinlich nicht „theca" sondern „crux" genannt sein.

Künste praktisch geübt hatte und bei täglichem Besuche der Werkstätten die in Auftrag gegebenen Arbeiten leitete, ein solcher am ersten vorauszusetzen! Man dürfte daher, wenn auch durchaus nicht als bewiesen, so doch wohl als wahrscheinlich annehmen, dass damals auch in sehr vielen anderen Orten die Kunstthätigkeit mehr oder weniger eine eklektische gewesen sei.[265]) Denn in jener Zeit waren an vielen, wenn nicht den meisten Stätten, wo die Kunst gepflegt wurde, die Verhältnisse für eine einheitliche und stetige Entwicklung wohl noch ungünstiger als in Hildesheim.

Die wichtige Beurtheilung der zeitlichen und örtlichen Entstehung mittelalterlicher Kunstwerke wird dann durch den Umstand ausserordentlich erschwert, dass von der ungemein grossen Fülle kunsthandwerklicher Arbeiten, welche (wie aus unzähligen Chroniken und Schatzverzeichnissen hervorgeht) in mittelalterlichen Kirchen vorhanden waren, nur noch ein verhältnissmässig sehr kleiner Theil erhalten und die Reihenfolge eine lückenhafte ist, und dass in vielen der vorhandenen Lücken zahlreiche und gerade die wichtigsten Verbindungsglieder fehlen könnten!

Dann ist sehr zu beklagen, dass unter den angeblich alten Kunstgegenständen, insbesondere unter den Elfenbeinsculpturen sich unzählige befinden, deren Echtheit nicht mit Sicherheit bezeugt werden kann. Schon Didron hielt bekanntlich etwa die Hälfte der Elfenbeinschnitzereien für gefälscht. Wenn auch diese Ansicht in Bezug auf die Zahl der Fälschungen Widerspruch gefunden hat, so lässt sich doch nicht bezweifeln, dass die gefälschten Gegenstände immer zahlreicher werden, nachdem das Sammeln von alten Kunstwerken in manchen Kreisen schon zur Modesache herabgesunken ist und bei dem ungemein rasch wachsenden Interesse für Kunstgeschichte vielleicht in nicht allzuferner Zeit in, man möchte fast sagen, allgemeine Sammelwuth ausarten wird.[266]) Man sollte daher bei wissenschaftlichen Forschungen nur Kunstwerke berücksichtigen, deren Echtheit nicht dem geringsten Zweifel unterliegt und Gegenstände, namentlich solche in Privatsammlungen, falls ihre Echtheit nicht mit voller Sicherheit nachgewiesen werden kann, ganz unberücksichtigt lassen.

Die Schlussfolgerungen, welche aus den oben mitgetheilten geschichtlichen Notizen gezogen werden können, finden ihre Erläuterung auch in noch erhaltenen Kunstwerken. Man könnte, wenn es hier nicht

---

[265]) Eklektisch war die Kunstthätigkeit auch in Paderborn unter dem Bischofe Meinwerk (1009—36) und, wie man aus mehreren Gründen annehmen dürfte, auch in Mainz unter dem Erzbischofe und Reichsverweser Willegis (975—1011).

[266]) Es erscheint daher sehr wünschenswerth, dass den Fälschern in schärferer Weise entgegengetreten werde! Hingegen ist es freudig zu begrüssen, dass man in Museumskreisen sehr energische Schritte zur Erkenntniss und Ausscheidung der Fälschungen gethan hat. Da die Forschung bei manchen Kunstzweigen ganz oder vorzugsweise von den in öffentlichen Sammlungen befindlichen Gegenständen geleitet wird, so ist das Verdienst derjenigen Museumsdirectoren oder Forscher, welche gefälschte Gegenstände als solche in Museen kenntlich machen und auszuscheiden suchen, nicht hoch genug anzuschlagen!

zu weit führen würde, unter den sicher datirten Gegenständen sehr viele hervorheben, welche den Beweis liefern, dass rohe, unvollkommene oder in älterem Stil ausgeführte Arbeiten nicht selten jünger sind, als unvollkommenere und in entwickelterem Stil geschaffene Werke oder solche, welche bezeugen, dass sehr unähnliche Arbeiten gleichzeitig und an demselben Orte entstanden und umgekehrt ähnliche Werke nicht gleichzeitig und in verschiedenen Gegenden hergestellt worden sind. Man ist daher bei Vergleichen in Bezug auf Alter und Entstehungsort nur zu muthmasslichen, nicht zu festen Annahmen berechtigt, es sei denn, dass genügende geschichtliche Anhaltspunkte für sichere Feststellungen vorhanden sind.

Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland.

Von **Dr. Karl Simon.**

Es giebt wenig Aeusserungen der Architektur des Mittelalters, denen wir so fremd gegenüberstehen, wie die symmetrische Theilung eines einheitlichen Raumes durch eine Reihe Stützen in zwei Schiffe. Der moderne Mensch fühlt sich in einem solchen Raume unbehaglich. Wir sind gewohnt, um einen einheitlichen Raumeindruck zu gewinnen, uns in die Mitte des Raumes zu stellen, mag er ungetheilt oder in drei oder gar fünf Schiffe getheilt sein. Wir müssen den Raum beherrschen können. Von dieser Besitzergreifung schliesst uns aber eine mittlere Reihe von Stützen aus leblosem Material aus; sie nimmt die Stelle ein, die wir zu fordern gewohnt sind. — Bisher ist man auf diese Gestaltung eines Innenraumes noch nicht genauer eingegangen; nur wo die Erscheinung gar zu auffallend war, in der kirchlichen Architektur, hat man Einiges zusammengestellt, aber mehr in der Form einer Erwähnung einer Curiosität, ohne auf den Ursprung oder den Zusammenhang mit anderen Erscheinungen einzugehen.

Und doch findet sich die Zweischiffigkeit an einer solchen Zahl von Gebäuden bis in späte Zeit, dass eine nähere Betrachtung die Mühe wohl lohnt.

Von selbständigen grösseren Gebäuden scheinen besonders die Pfalzen für diese Anlage in Betracht zu kommen. In der Burg Dankwarderode zu Braunschweig (erbaut um 1166 von Heinrich dem Löwen) wird das etwa 15 m breite Erdgeschoss durch eine Reihe von zehn steinernen Pfeilern mit eingelassenen Ecksäulchen in zwei Schiffe zerlegt. Ob sich die Theilung im Obergeschoss fortsetzte, wissen wir nicht, da spätere Veränderungen und zuletzt ein grosser Brand die Spuren des Ursprünglichen verwischt haben. Sicher ist diese Theilung aber im Obergeschoss der Kaiserpfalz in Goslar. Die Stützen selbst stammen ja bekanntlich aus spätgothischer Zeit, aber sie stehen mehrfach auf Basen steinerner romanischer Säulen, so dass sie also schon in romanischer Zeit Vorgänger gehabt haben müssen. Und ebenso ist hier im Erdgeschoss die Theilung sicher. Zwar sind jetzt hier im Spitzbogen überwölbte Räume vorhanden, aber nach den Ausgrabungen kann gar kein Zweifel sein, dass sich hier eine Reihe gemauerter Bogen in der Längsrichtung des etwa 16 m breiten Raumes erstreckte. Die Breitentheilung, auf die

nachher im Obergeschoss das in die Längsrichtung einschneidende Querschiff aufsetzt, kann hier ausser Betracht bleiben.

Die Burg Dankwarderode und das Goslarer Kaiserhaus bilden das vollständigste Zeugniss für den Brauch bei Pfalzbauten. Aber auch sonst finden sich Belege dafür; so lässt eine Notiz aus späterer Zeit auch bei der Kaiserburg in Eger darauf schliessen, und in dem Landgrafenhause der Wartburg stehen noch heute im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss die alten Theilungssäulen, die wir auch für das zweite Obergeschoss annehmen müssen, entgegen dem heutigen restaurirten Zustande. Bei der Burg Reichenberg bei St. Goarshausen begegnet die mittlere Theilung in drei Geschossen, bei dem grossen Schloss Vianden in Luxemburg zum Mindesten im Kellergeschoss.

Und so geht es fort auch durch die Zeit der Gothik, für die zahlreiche Belege vorhanden sind; in den beiden Sälen auf dem Schlosse in Marburg und dem Rittersaal in Bács (Ungarn), dem Schloss Vayda Hunyad mit seinen zwei Sälen übereinander und den herrlichen Räumen, besonders dem Remter des Hochschlosses in Marienburg.

Ueberall ruhen die Gewölbe und Decken auf der mittleren Stützenreihe.

Nirgends begegnen drei Schiffe; ja schon jetzt scheint, wo die Breite zu bedeutend wird für eine Stützenreihe, consequenter Weise lieber Vierschiffigkeit als Dreischiffigkeit einzutreten. So wird von dem Palas der Burg Trifels, deren Gründung mit Priedrich Barbarossa in Beziehung gebracht wird, berichtet, dass hier die Decke von drei Reihen Säulen getragen wurde.

Zu gleicher Zeit begegnen wir der mittleren Theilung auch im Klosterbau. Maulbronn ist auch dafür, wie überhaupt für den Klosterbau, das classische Beispiel; hier ist überall die zweischiffige Eintheilung durchgeführt. Freilich scheint diese selbst wieder erst das Resultat einer Entwicklung zu sein. Das Benedictinerkloster Ilsenburg am Harz und Bebenhausen in Schwaben zeigen die Anordnung von dreischiffigen Räumen; nur das Refectorium in Bebenhausen ist gleichfalls zweischiffig; ob es aber schon das (romanische) Refectorium der ersten Anlage war, muss zweifelhaft erscheinen. Und eine gleiche Entwicklung scheint sich in Frankreich zu vollziehen. So zeigt in einer alten Zeichnung das Refectorium von Cîteaux im Aeusseren drei durch Strebepfeiler von einander getrennte Fenster an der Schmalseite; man darf daraus wohl schliessen, dass dieser Theilung im Innern eine Zahl von drei Schiffen entsprochen haben wird. In Clairvaux herrscht gleichfalls die Dreischiffigkeit noch vor. Dagegen haben Vaux de Cernay und Fontenay zweischiffige Räume. Ob wir trotzdem auch in Deutschland von Anfang an zweischiffige Räume in Klöstern anzunehmen haben, wissen wir nicht; möglich ist es. Auf dem Plan von St. Gallen sind für die eigentlichen Clausurgebäude keine Innenstützen gezeichnet; aber von dem wirklich aufgeführten Bau wissen wir, dass in dem Capitelsaal an einer Säule die zu den Züchtigungen der Mönche bestimmte Geissel hing. Da einfach

von „columna“ gesprochen wird, kann man neben einer andern Auffassung auch die vertreten, dass hier eine Mittelsäule gemeint ist, auf der die Decke ruht; ganz ebenso wie wenn von einer Versammlung in Persenbeug a. d. Donau, der Kaiser Heinrich III beiwohnte (1045), berichtet wird, dass sie „columna cedente“ durch die Decke gebrochen sei. Jedenfalls typisch wurde die zweischiffige Eintheilung bei den Refectorien der Klöster. Maulbronn und Bebenhausen wurden schon genannt. Dazu kommen dann die Klosteranlagen in Trier, die Refectorien in Schönau b. Heidelberg, Lilienfeld, Rothenkirchen b. Kirchheimbolanden, Quedlinburg a. H., Walkenried, Gernrode, Villers (Belgien) u. s. w. Nur das Refectorium des Klosters Heilsbronn (33 m × 11 m messend) würde eine Ausnahme machen; es hat Kreuzgewölbe, die nicht auf einer mittleren Stützenreihe ruhen. Ein dreischiffiges Refectorium aus romanischer Zeit ist mir nicht bekannt; das sog. Refectorium in Eberbach ist dreischiffig; die Richtigkeit der Bezeichnung muss aber bei dem Chorausbau fraglich erscheinen*).

Bei den andern Gebäuden der Klöster scheint gleichfalls die zweischiffige Anlage zu dominiren, doch nicht überall. Bei den Dormitorien mochte grössere Breite erwünscht sein, und so finden wir dreischiffige Eintheilung in den Dormitorien der Klöster Lilienfeld und Heiligkreuz bei Wien.

Reduciren wir eine zweischiffige Anlage auf ihre denkbar einfachste Form, so kommen wir auf eine Stütze, welche die Decke trägt. Und auch diesem Typus begegnen wir; einmal in der Klosteranlage, wo ein etwa quadratischer Raum mit einer Mittelstütze, auf der Decke oder Gewölbe ruht, als Capitelsaal sehr häufig begegnet. Aber auch im einfachen Hausbau, wofür vielfach Beispiele vorliegen und noch mehr dafür beizubringen wären. In einem Erfurter Hause des XVI. Jahrh. gehen die Mittelstützen durch alle Geschosse (ausser dem Dachgeschoss); bei einem erst kürzlich bekannt gewordenen romanischen Hause in Gelnhausen durchdringt eine mittlere Stütze das Tonnengewölbe des Kellers, und ihr entsprechen Stützen in sämmtlichen übrigen Geschossen des Hauses. In einem anderen, gleichfalls romanischen Hause Gelnhausen's, der sog. „Kratzhacke“, ruhen die Kreuzgewölbe auf einer mittleren Stütze.

Und hier, im Hausbau, ist der Ursprung des Motivs offenbar zu suchen. Das etwa quadratische altgermanische Haus, im Innern ohne Absperrung und durchgehend bis zum Dachfirst, hat eine Säule, die dem Firstbalken zur Stütze dient. (Heyne: Wohnungswesen S. 26.) Wenn nun der Boden durch eine Zwischendecke von dem unteren Raume abgesperrt wird, so bleibt die Säule als selbständiges Glied des Innenraumes stehen, und die Zahl dieser Stützen wird bei steigender Länge des Raumes vermehrt. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer arischen Erbschaft zu thun, da wir diese Einrichtung schon bei antiken Tempeln, so im homerischen Troja finden. An einem Beispiel, dem Apollotempel G

*) Unterdessen ist durch C. Schäfer's Untersuchungen die Bestimmung des fraglichen Raumes als Hospital festgestellt.

in Selinus, können wir deutlich den Uebergang von zweischiffiger Eintheilung zu dreischiffiger verfolgen. Und das wird ja dann bekanntlich die classische Form der altchristlichen Basilika, die dann auch über die Alpen wandert. Aber sie siegt nicht unbedingt; wohl zunächst in grösseren Anlagen, nicht aber in kleineren.

Eine häufige Form kleiner Kirchen, besonders in der Moselgegend, ist ein sich dem Quadrat näherndes Rechteck mit einer Stütze in der Mitte, dem ein Altarhaus vorgelagert ist. Also das altgermanische Haus mit einem sacralen Annex.

Bei grösseren Kirchen scheint sich die Zweischiffigkeit oder die verdoppelte Zwei-, also Vierschiffigkeit, in romanischer Zeit nur in Kryptenanlagen einzuschleichen. Der Art ist die vierschiffige Krypta in Brauweiler und die in dem Dom von Augsburg, beide gewiss mit unter die ältesten erhaltenen Beispiele zu zählen. Gleichfalls vierschiffig ist die Krypta im Dom von Freising, wo am Ende der Krypta in der Mitte ein mächtiger Rundpfeiler steht, der die Mitte noch einmal kräftig betont, gleich den Stützen in den gleichzeitigen Häusern in Gelnhausen. Zweischiffige Krypten kommen vor z. B. in Jerichow, Brandenburg a. H., Nürnberg St. Sebald.

Dann aber dringt die Zweischiffigkeit auch in selbständige Kapellen ein, vor Allem in Schlosskapellen. Durchgeführt ist sie schon bei der Kapelle der Kaiserpfalz in Gelnhausen, die sich über einer gleichfalls zweischiffigen Vorhalle befindet. Zu gleicher Zeit erscheint eine vierschiffige Kapelle im Hôtel de Dieu in Angers (1184). Eine Entwicklung scheint noch die Schlosskapelle in Freiburg a. U. zu repräsentiren, wo im unteren Geschoss die Eintheilung dreischiffig ist, während im oberen Geschosse die Gewölbe auf einer mittleren Stütze ruhen. Als eines der ältesten Beispiele gilt gewöhnlich die etwas grössere selbständige Nicolaikapelle in Soest. Und zwar scheint hier überall der Altar an der einen Schmalseite zu stehen, so dass die Längsrichtung scharf betont wird, nicht die Breitenrichtung wie etwa in der gleichfalls zweischiffigen Vorhalle des Domes in Fritzlar, die der Breite nach durchschritten wird. Die weitere Entwicklung im Kirchenbau können wir nicht verfolgen; nur dass die Eintheilung immer mehr auch in grössere Kirchen, besonders in die Dominicanerkirche der Dominicaner, überhaupt der Bettelmönche, einzieht. (Elbing St. Maria, Augsburg.) Einzig steht da die aus gotischer Zeit (XV. Jahrh.) stammende vierschiffige Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol. — Auch in Norwegen ist mehrfach die Theilung in zwei Schiffe bei Kirchen nachzuweisen (Aa, Sigtuna). Bei der Kirche in Hitterdal (Tellemarken) scheint ausser den beiden Reihen Stützen, welche normaler Weise die drei Schiffe abtheilen, ungefähr in der Mitte noch eine Stütze zu sein (eine zweite wohl im Altarraum) die offenbar noch zum Tragen bestimmt ist — also ähnlich wie in der Domkrypta in Freising.

Von hier aus mag nun noch einmal ein Rückblick auf die Anlage der Pfalzen geworfen werden, besonders im Verhältniss zu den Vorgängern

des Karolingischen Pfalzenbaues. Um dessen Kenntniss steht es ja nun nicht besonders glänzend; Aachen ist in seiner inneren Erscheinung nicht bekannt, Nimwegen ist zerstört und ein aufgefundener Grundriss des XVIII. Jahrhunderts genügt nicht für eine deutliche Vorstellung des Karolingischen Bestandes, da die Pfalz durch Friedrich I Barbarossa eine offenbar durchgreifende Wiederherstellung erfahren hat. Nur bei der Ingelheimer Pfalz ist es durch Clemen's scharfsinnige Untersuchungen gelungen, uns eine deutliche Vorstellung von dem Grundriss zu geben. Es war eine in genauen Verhältnissen entworfene rechteckige Halle mit einer Exedra an der einen Schmalseite, durch zwei Reihen von Säulen in drei Schiffe getheilt. Also genau eine Basilika, abgesehen von der Ueberhöhung des Mittelschiffes. Wie diese Form gebräuchlich für kirchliche Gebäude, so bleibt sie in der profanen Architektur ein Fremdling. Bisher ist hier kein Beispiel nachgewiesen; die romanischen Pfalzen zeigen keine Erinnerung mehr an diese Form des karolingischen Palastes, und auch die wenigen litterarisch bezeugten werden wir uns nicht anders als diese späteren Bauten zu denken haben.

Das wäre wichtig zu betonen, weil wir damit Grund gewännen zu der Behauptung, dass der romanische Pfalzenbau anknüpft an alt-nationale Gewohnheiten, nicht an den von der Antike beeinflussten karolingischen Pfalzenbau. Letzterer ist eine Episode in der Profanarchitektur Deutschland's, mehr noch als dies in der kirchlichen Architektur von dem Centralbau des Aachener Münsters gilt.

England scheint, wie in so vielen Dingen, auch hier eine Sonderstellung einzunehmen, insofern hier die dreischiffige Eintheilung offenbar länger in Geltung bleibt. So ist die Halle in Oakham Castle ein dreischiffiger Raum mit niedrigeren Seitenschiffen — also eine Basilika ohne Exedra.

Dreischiffig ist auch die sogenannte King's hall in Winchester (1222—35). In beiden überwiegt die Breite des Mittelschiffes ganz beträchtlich. Dreischiffig ist auch das sogenannte John's House in Warmford, Hampshire. Auf das Weitere kann hier nicht eingegangen werden.

In der Zeit, wo der romanische Pfalzenbau seine Bedeutung verliert, wo nach dem Palatium in Seligenstadt und Wimpfen nichts von Bedeutung mehr an Kaiserlichen Pfalzen entsteht, treten die Städte in die Bresche. Ihnen gehört die Zukunft. Und wie sie die Erben der kaiserlichen Macht sind, so übernehmen sie auch das architektonische Erbe der Kaiser. Ihre Rathhäuser gleichen den Pfalzen. Vielleicht das älteste Beispiel ist das Rathhaus in Gelnhausen. Hier ist das Erdgeschoss ein einheitlicher Raum mit einer mittleren Stützenreihe wie in Dankwarderode und im Goslarer Kaiserhause; wie dort führt eine Freitreppe von aussen empor. Der obere Saal ist gleichfalls ein einheitlicher Raum, gleichfalls mit mittlerer Theilung. In reichen Durchbrechungen öffnet er sich nach aussen wie in Goslar und Dankwarderode.

Und so findet sich zunächst die untere zweischiffige Halle in zahlreichen Beispielen, so an dem Rathhaus in Goslar, wo die Decke gewölbt, in Alsfeld (Hessen), wo sie flach ist. In kleineren Bauten genügt dann eine Mittelsäule, die dann später in einen geschlossenen Raum gestellt wird, wie am Rathhaus in Saalfeld u. s. w. Dem entspricht nun eine mittlere Theilung oben, etwa im Rathssaal, wie in Basel, in Dortmund und an anderen Orten; gerade dafür fehlt es noch an genauen Aufnahmen und Angaben. Oefter ist schon durch die Anordnung von 4 Fenstern an der Schmalseite die innere Theilung in zwei Schiffe angedeutet; so am Rathhaus in Münster in Westfalen. Das imposanteste Beispiel bietet noch in später Zeit das in seiner jetzigen äusseren Gestalt aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts herrührende Rathhaus in Frankfurt a. O., wo sich in drei Stockwerken einheitliche grosse zweischiffige Hallen übereinanderthürmen. Wie es einerseits natürlich Räume giebt, besonders in späterer Zeit, die keine mittlere Theilung aufweisen, so der Saal des Rathhauses in Ueberlingen (Bodensee), so begegnen auch Räume mit dreischiffiger Eintheilung. Aber höchst selten. Ich kann nur das Rathhaus in Büdingen in Hessen nennen, wo sich unter dem Rathhaus eine dreischiffige Halle erstreckt.

Für Privathäuser wüsste ich nur ein Haus in Wimpfen a. B., wo eine etwa 16,50 m breite Halle im Erdgeschoss von 2 Reihen von je 3 Pfeilern getheilt wird — also hier nur in untergeordneten Räumen, nicht im Hauptraum.

Durchaus verwandt mit den Rathhäusern sind die gleichfalls öffentlichen Zwecken dienenden Zunfthäuser, Tuchhallen, Schlachthäuser, Kaufhäuser u. a. Auch hier ist, ebenso wie beim Rathhaus, noch kaum Material gesammelt worden.

In Köln weist auch das grosse Kaufhaus, der Gürzenich, Holzdecke mit einer Reihe Stützen auf, und auch der kleine Gürzenich ist zweischiffig eingetheilt. Und das Schlachthaus in Heilbronn (in dieser Form aus der Zeit um 1600 stammend) mit seinem von allen vier Seiten offenen Erdgeschoss zeigt Stützen in der Mitte, desgleichen das Schlachthaus in Frankfurt a. M. Vierschiffig ist das ursprünglich als Kaufhaus dienende neue Rathhaus in Gelnhausen. — Aber auch hier findet sich dreischiffige Eintheilung; gewiss machten die Zwecke des Handels, des Lagerns der Waaren eine bedeutendere Breite nöthig, als dass eine Reihe Stützen genügt hätte. So ruhte die Decke des — leider vom Erdboden verschwundenen — Kaufhauses in Mainz auf zwei Reihen von je sechs Pfeilern. Auch das Kaufhaus in Freiburg i. B. zeigt einen dreischiffigen Saal, nach den Formen erst aus dem XVII. Jahrhundert, während das Ganze 1432 entstanden ist; der Saal kragt über eine zweischiffige Halle mit Laubengang im Erdgeschoss vor. Das Kaufhaus in Constanz am Bodensee baut sich in grossen dreischiffigen Hallen übereinander auf. Ganz gewiss erforderten die mächtigen Dimensionen in Mainz die zweifache Stützenreihe; die Breite betrug hier 24 m (bei einer Länge von

37 m), während die des Heilbronner Schlachthauses beispielsweise 8,75 m i. L. beträgt. Ob hier etwa westliche Einflüsse mit im Spiel waren, lässt sich schwer ohne Weiteres sagen. In Frankreich scheint die dreischiffige Eintheilung viel allgemeiner üblich gewesen zu sein, vor Allem für Spitäler und Vorrathshäuser, Scheuern etc. (Angers, Chartres etc.), eine Klasse von Gebäuden, von denen sich in Deutschland ausserordentlich wenig erhalten zu haben scheint. Nur das genannte Hospital in der Abtei Eberbach würde hierher gehören. — Für sonstige Wirthschaftsgebäude scheint aber die zweischiffige Eintheilung sich vielfach zu finden; so bei den Speichergebäuden, Marställen, Kuhställen etc. auf rheinischen Burgen, die Dilich am Anfang des XVII. Jahrh. aufgenommen hat.

Im Ganzen geht so das Princip der mittleren Theilung fort bis gegen das Ende des Mittelalters und in die Renaissance hinein.

Im Schlosse Urach (1443) nimmt das Erdgeschoss eine vierschiffige Halle ein und ebenso herrscht die vierschiffige Anlage im Schleglerschloss bei Heimersheim — also genau wie in den Kryptenanlagen. Noch die sämmtlichen Räume in der Albrechtsburg in Meissen weisen die Mittelstützen auf und auch die meisten im Heidelberger Schloss, so der Otto Heinrichs-Bau, der Frauenzimmer-Bau; auch die Gewölbe des Ruprechtsbaues ruhen auf einer Mittelsäule. Erst der Friedrichsbau (1601—1607) ist ein einheitlicher Raum ohne Stützen. Der erste grosse Raum, der keine Unterstützung braucht, ist vielleicht der Wladislav'sche Saal in Prag vom Ende des XV. Jahrhunderts mit seinen 16 m Breite und 60 m Länge bei einer Höhe von 13 m — der erste „moderne" Saal, wenn wir von tonnengewölbten Räumen absehen, unter denen vielleicht wieder der Rathhaussaal in Nürnberg einer der ersten grossen ist. Bald kommt dann auch das gedrückte Tonnengewölbe (Landshut z. B.), das dann ein dauernder Besitz der kommenden Jahrhunderte wird. Atavismen, wie sie das 1750 erbaute Schloss Meersburg mit Kreuzgewölben und mehreren zweischiffigen Sälen zeigt, dürften immerhin zu den Seltenheiten gehören. Es mag aber auffallen, wie langsam und schwer man sich von dieser Gewohnheit trennt, die bis in die Nebel der altgermanischen Helden- und Wanderzeit hineinreicht; — eben so spät, wie man in der kirchlichen Architektur zu dem grossen einheitlichen Binnenraum gelangt. Frankreich geht auch hier weit voran.

Wie ungestüm sich aber das Verlangen nach einem ungetheilten Raum zuweilen kundgab, sehen wir aus einem Bericht aus dem Kloster Wessobrunn in Bayern. Wir haben das Gefühl, dass wir hier an der Grenze zweier Epochen stehen und gewinnen einen intimen Einblick in das Drängen und Treiben des neuen Geistes. Der Bericht (veröffentlicht von G. Hager im Oberbayrischen Archiv 1893—94 Bd. 48 S. 276: (Die Bauthätigkeit im Kloster Wessobrunn) lautet: item Eodem anno (1522) lassen gewelben den fletz u. furkuchen vor des abbtes stuben . .; der maister einen stainen pfeyler in die mitten gesetzt wolt haben und darzuo gericht alle sach; ward ime von dem Prelatten zuogesprochen, ob

solichs mocht geschehen on einen pfeyler von wegen merers u. raumigers prauchs, und der maister jung, ain onverdrossener mann in seiner Kunst, that sich üben und in ainer klainen zeytt den zirkel u. ris verkert und thett solichs dem herrn zuo sagen umb einen gutten stoltzen trunck; volpracht dies mit freyden vor Nicolay 1522.

Etwas von dem Behagen des Meisters ob des glücklichen Gelingens hat sich dem sonst trockenen Berichterstatter mitgetheilt und strömt auch auf uns über. Der Sieg der einheitlichen Raumbildung ist hier an einer Stelle errungen, wie er bald an tausend Orten errungen wird.

Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento.

(Nuovi documenti su Cristoforo Solari, Bramante e Caradosso)

di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Fin dagli inizi del Rinascimento letterario e artistico i rapporti fra Roma e Milano dovettero esser maggiori di quanto si creda. Qualche fatto ce ne assicura in modo non dubbio e d'altra parte l'importanza politica di Roma sulle sorti dell' Italia intera fu sempre così grande che non fa meraviglia che fra le due città, nonostante la notevole distanza e il carattere della signoria sforzesca, una corrente di relazioni, mantenute vive da gli ambasciatori, dovesse perdurare quasi senza interruzione. Conseguenza di rapporti politici fu uno scambio di artisti e di idee, in un periodo in cui l'alito vivido di un' arte nuova contribuiva a rinnovare gli usi e le tendenze della società italiana.

Nel 1425 un celebre umanista lombardo, Pier Candido Decembrio, era invitato a Roma dal papa che ne lo richiedeva di scritti: Nicolo V lo chiamava fra i suoi segretari nominandolo magister brevium e gli assegnava la versione della storia d'Appiano. A Roma il Decembrio si trattenne tutto il 1450 e di là, incorraggiato dalla fama della magnificenza e della fortuna dello Sforza, inviò a Cicco Simonetta un componimento poetico in onore del duca.[1]) A Roma stessa si promosse, per opera del papa, un congresso per decidere sulle sorti del dominio milanese, che andò a vuoto per le pretese del Re di Napoli. Quando Pio II promosse la crociata Francesco Sforza promise di concorrere con numeroso corpo di truppe al comando di Lodovico Maria; ma il subsidio de la cattolica fede non servì a nulla, quella volta, per cause indipendenti dalla volontà dello Sforza.[2])

I carteggi presso l'Archivio di Stato di Milano[3]) provano la continuità dei buoni rapporti fra i due governi: ma, com' è naturale, era piuttosto lo stato milanese che tendeva gli occhi alla sede dei Papi che non questa a quello. Le notizie dei viaggi di principi e personaggi

---

[1]) Mario Borsa „Pier Candido Decembrio e l'Umanesimo in Lombardia" (Archivio Storico Lombardo. XX.)

[2]) Achille Dina „Lodovico il Moro prima della sua venuta al governo." (Arch. Storico Lomb. XIII. 744.)

[3]) Potenze Estere — Roma.

notevoli della corte sforzesca alla città eterna son molte: persino i bagni di Viterbo attirorono nello stato della Chiesa Alessandro, fratello del Duca, nel 1461 e molti de' suoi.[4]) È noto che all' elezione di uno dei papi più grandi nella storia del Rinascimento, Alessandro VI, gli Sforza presero parte attivissima: così che il papa, trovandosi al trono, miraculosamente et contra l'opinione de tutto el mundo, ne rendeva gran merito al cardinale Ascanio e gli si dichiarava el più grato Papa che fusse mai.[5])

* * *

Sarebbe lungo ricordare anche solamente i nomi di tutti gli artisti lombardi chiamati a Roma a prestar l'opera loro a pro del rinnovamento edilizio e artistico che s'andava così meravigliosamente compiendo, a preparare gli splendori del secolo successivo. La città eterna, dopo che le nuove idee irradiate dalla Toscana s'erano estese rapidamente all' Italia intera, era diventata la meta e il sogno di tutti gl' intelletti. Gli architetti e gli scultori vi si recavano in pio pellegrinaggio e i cronisti del tempo ci narrano delle mute e meravigliate turbe degli umanisti e dei costruttori innamorati delle bellezze dell' arte imperiale, aggirantisi fra le rovine a decifrar iscrizioni, a misurar frontoni e capitelli, a disegnar bassorilievi. La Lombardia portò un grande contributo all' anamirazione universale: fra le numerose schiere dei modesti e degl' ignoti partivano anche artisti come Boniforte Solari, Caradosso, Bramante. A Roma Galeazzo Maria si rivolgeva persino per ottener dei buoni musici e scriveva al Papa di voler suscitare la musica in Italia.[6]) Le ricerche del Müntz [7]) e l'opera del Bertolotti Artisti lombardi a Roma[8]), comunque compilata, son prova di quel grande contributo d'artisti alla città dei Papi.

Le nuove ricerche hanno accresciuta la già ricca messe di notizie così che l'elenco di opere compiute là dagli artisti lombardi si presenta oggi ingente e interessante: uno scultore milanese, Luigi Capponi [9]) ha disseminato per le chiese di Roma una ricca serie di monumenti e di decorazioni in cui i caratteri lombardi e l' influsso di Amadeo, il maggiore della scuola, son fusi con quelli della scuola locale.[9])

A noi spetta qui il modesto compito di portar qualche nuovo contributo storico all' argomento.

---

[4]) Emilio Motta „Francesco Sforza e i bagni di Bormio" (Arch. Sto. Lomb. VIII. 656.)

[5]) Luzio e Renier „Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza." (Arch. Sto. Lomb. XVII.)

[6]) Emilio Motta „Musici alla corte degli Sforza." (Arch. Sto. Lombardo. XIV. 309.)

[7]) E. Müntz „Les arts a la cour des papes" (Recueil de documents inédits ou peu connus.) Paris. 1898. — Fondation Piot.

[8]) Hoepli. Milano. 1981.

[9]) D. Gnoli. Archivio Storico dell' Arte.

Il Bertolotti trovò numerosi ricordi, negli archivi romani, dei Solari. Un Alberio Solario milanese architetto peritissimo, morto nel 1514, era sepolto nella chiesa di S. Girolamo della Carità; la tomba ricordava i nomi dei fratelli di lui, Pietro Cristoforo e Andrea. Francesco Solari intagliatore milanese abitava a Roma in Campo Marzio ed è ricordato negli atti veduti dal Bertolotti, del 1581. Un Alberto de Solario da Milano carpentiere figura presente a un rogito del 13 giugno 1508, relativo a una costruzione fatta dall' università degli orefici.

Un Pietro Antonio Solari è ricordato nei documenti milanesi ma non è possibile stabilire se si tratti di una persona sola con quello che, insieme ai fratelli, eresse il ricordo funebre ad Alberio (o Alberto) in S. Girolamo della Carità a Roma. Del primo si sa che il 13 gennaio 1481 era nominato ingegnere ducale in luogo del defunto suo padre Guiniforte a proposto dei lavori per la Certosa di Pavia: e poichè Guiniforte aveva costrutto o restaurato il ponte sul Tanaro in quel di Alessandria, il figlio esigeva il credito di quell' opera verso la comunità di quella terra.[10])

Fra i Solari famoso è Cristoforo ed uno di questo nome, come vedemmo, figura presente a Roma nel 1514: si tratta forse della stessa persona, se è da credersi a quanto scrive il Calvi che Andrea e Cristoforo fosser fratelli.[11])

Cristoforo Solari, detto il Gobbo, scultore di merito non comune, che legò il proprio nome ad opere notevolissime, fra le quali le statue funebri di Beatrice d'Este e di Lodovico il Moro che si ammirano nella Certosa di Pavia, è ricordato di frequente nelle carte milanesi per lavori importanti. Se è possibile che egli stesso nel 1514 si trovasse a Roma è certo che non vi si dovette trattenere a lungo. Il Calvi fa coincidere la sua andata a Roma insieme ad altri milanesi studiosi delle arti con la caduta di Lodovico il Moro. La sua presenza a Milano pochi anni prima di questo avvenimento è accertata da una lettera ducale del 14 Novembre 1495 al Priore della Certosa di Pavia con la quale lo esortava a sostituire il nostro artista al defunto Antonio Mantegazza per terminare i lavori della fronte del tempio[12]); da altra di Battista Sfondrati al duca, del 18 aprile 1497, nella quale si parla della fabbrica di Santa Maria delle Grazie e dei marmi da inviarsi da Carrara a Venezia e di qui a Milano[13]) e dalle confessioni dell' artista, in data 14 Settembre e 24 Ottobre 1497, d'aver ricevuto ordine di fare il sepolcro a Beatrice d'Este nella chiesa delle Grazie e i relativi marmi dai monaci della Certosa di Pavia.[14]) Se si

[10]) Archivio di Stato di Milano. Missive ducali. 1481. 13 Genn. 1486. 10 Gennaio.

[11]) C. L. Calvi „Notizie sulla vita e sulla opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza". Milano 1859. vol. II.

[12]) Archivio di Stato di Milano. Missive ducali No. 201. c. 75. vo.

[13]) Arch. cit. Autografi — Artisti — Solari.

[14]) Arch. cit. Loc. cit. — Calvi op. cit.

crede al Calvi, l'artista, subito dopo quei lavori, si recò a Roma. Il Vasari racconta un fatto che vale a provare, qualunque sia la fede che all' aneddoto si voglia prestare, la fama che il Solari godeva anche fuor di Lombardia. Michelangiolo aveva condotto a fine, intorno al 1498, il gruppo della Pietà, ora nella chiesa di S. Pietro in Roma, commessogli con contratto del 27 agosto di quell' anno dal cardinale Giovanni de la Groslaye de Villiers abate di San Dionigi, ambasciatore di Carlo VIII presso la Santa Sede. Desideroso il Buonarroti di conoscere il giudizio che si faceva del suo lavoro si era spinto fra le persone accorse a vederlo e, accostatosi a un crocchio di giovani milanesi udì che uno di questi, interrogato chi fosse l'autore di quell' opera, rispondeva essere il Gobbo loro concittadino; così che, dispiacente il grande maestro che il lavoro fosse dato ad altri che a lui, una notte, a chiaror di lampada, si recò a incidervi il proprio nome.[15] Nel febbraio del 1501 il Solari era ancora a Milano e si presentava al Consiglio dei Fabbricieri che lo aveva richiesto dell' opera sua. E vi si trovava ancora nel 1512, quando i fabbricieri di S. Maria presso S. Celso, avendo acquistato da tempo il terreno dinnanzi alla chiesa pensarono aprirvi dinnanzi un cortile, attuando un modello del Gobbo. I ricordi del Santuario notano infatti:

„1505 — ultimo mensis junij. Conclusum est quod fiat claustrum ante ecclesiam Sancte Marie iuxta modum seu modellum factum per magistrum Christoforum de Sollario 1512. primo Settembre. Chel se parla al Gobo.“[16]

Nel 1513 preparava un modello, in concorrenza di Tommaso Rodari, per la nuova abside del Duomo di Como.[17]

Se nel 1514, anno della morte di Alberio a Roma, il Gobbo si trovasse di nuovo in quella città o se il suo nome che figurava nella iscrizione riportata dal Bertolotti indicava solamente ch' egli concorse, coi fratelli stando a Milano, alle spese della lapide e al mesto tributo di lagrime non risulta bene. Certo è che egli prese parte agli studi per l'erezione del tiburio del Duomo di Milano, che dava luogo a discussioni interminabili[18] e che il 4 Giugno del 1520 fu dato a compagno a Bernardino Zenale per la fabbricazione di un modello. Nel marzo del 1523 era ancora a Milano: e nel libro del Censo del 1524, fra i censiti della parrocchia di S. Babila entro la città, è appunto ricordato Maestro Christopharo da Sollaro ditto el Gobo Ducati 400.[19]

Di questo attivissimo artista come degli altri della stessa famiglia

---

[15] V. Corrado Ricci, Michel-Ange ediz. Alinari. Firenze 1902.

[16] Arch. di S. Celso. Ad ann. pag. 220 riferiti in nota ms. all' opera del Calvi fra i ms. Caffi presso la Società Storica Lombarda.

[17] Calvi op. cit.

[18] F. Malaguzzi „Il duomo di Milano nel quattrocento“ im Repertorium für Kunstwissenschaft. 1901.

[19] Nota ms. all' opera cit. del Calvi, loc. cit.

avremo ad occuparci altra volta, sulle basi di un ricco materiale inedito di notizie e di ricerche.

* * *

Un altro grande artista che dopo una lunga permanenza a Milano si stabilì a Roma e vi lavorò è Bramante. Egli sembra anzi compendiare da solo i caratteri artistici delle due regioni poichè in entrambe, con la sua potente individualità, creò un nuovo indivizzo e lasciò una scuola importante.

Si sa ch' egli abbandonò Milano nel 1499, quando la caduta della signoria di Lodovico il Moro sciolse i legami che fra lo splendido mecenate e i numerosi artisti e letterati che arricchivano la sua corte s'erano andati formando da lungo tempo. Il Moro partì da Milano ai 2 di settembre, per ritornarvi per poco l'anno successivo: ma è probabile che la sua corte si sciogliesse anche prima. Si sa che il Vasari, parlando dell' epoca dell' arrivo di Bramante a Roma si contraddice; sembra giusto ch' egli vi giungesse „innanzi lo anno santo del MD“ cioè sullo scorcio del 1499. E la cosa è probabile se vogliam credere col Vasari che il primo suo lavoro in Roma fosse la pittura di uno stemma del papa, con figure d'angioli sulla Porta Santa di San Giovanni in Laterano, che doveva appunto aprirsi nell' Anno Santo.[20]) Basandosi su ciò e sull' esame diligente del monumento, Domenico Gnoli tolse dall' elenco delle opere romane che si davano all' architetto urbinate il palazzo detto della Cancellaria costrutto da Raffaele Riario, cardinale di S. Giorgio, intorno al 1495, quindi prima dell' arrivo di Bramante. Anzi, se si crede al Ciacconio, sulla porta di mezzo del palazzo un' iscrizione faceva risalire la costruzione al 1489. Fra quei due anni deve esser stato eretto il palazzo. Più recenti studi conforterebber l'opinione del Gnoli, mettendo innanzi altri nomi d'architetti o costruttori del palazzo, che ad ogni modo nella nudità severa e grandiosa delle linee e nella timidezza delle parche decorazioni si avvicina piuttosto al nuovo stile fiorentino che in Roma stessa aveva valenti interpreti in quel tempo, che non alla festività, al movimento ricco di combinazioni pittoriche, al lusso delle decorazioni proprie

---

[20]) A proposito di pitture attribuite già al Bramante e dal Mongeri al Bramantino si sa che lo Scannelli nel suo Microcosmo gli ascrisse i quattro Evangelisti che vedonsi nei pennacchi della cupola di S. Satiro in Milano; noto che in un istrumento del 10 novembre 1483 del notaio B. Gira nell' archivio notarile di questa città è detto che i pittori Antonio da Pandino e Antonio Raimondi si obbligano a dipingere entro quell' anno „totum cellum seu totam vultam seu fussam factam in archu existentem de supra ecclesiam veterem S. Sattari Mediolani et juxta tiburium existentem de supra altare magnifici Sancti Sattari, suis propriis sumptibus et expensis de bono auro fino et azuro, bene et diligenter.“ — Quanto alle pitture che il Calvi ascrisse al 1482 nell' atrio di S. Ambrogio e quindi anteriormente alla venuta di Bramante a Milano, trovo che il Caffi vi lesse invece la scritta „pictura haec facta est 1498 opera venerandi cap. canonicorum istius almae ecclesiae“ (Nota ms. al vol. del Calvi cit. presso la Società Sto. Lomb.)

dello stile lombardo, che in Bramante aveva trovato fino allora il maggior maestro e un innovatore. Così dicasi del palazzo del cardinale Adriano, conosciuto sotto i nomi di Giraud e di Torlonia, in piazza San Giacomo Scossacavalli, la cui sorte è legata indissolubilmente a quella del palazzo Riario, del quale non è che una variante.[21]) Richiamiamo l'attenzione sull' ultimo periodo dell' artista a Milano, a complemento di quanto ne scrissero il Casati, il Geymüller, e altri fra i moderni.[22])

Che prima di quell' anno 1499 Bramante si recasse a Roma non è provato e non par probabile. Ciò che risulta dai documenti milanesi è però che nel dicembre del 1493 perchè assente da Milano lo si cercava, a Roma e in Toscana.

Nel Maggio del 1492 il segretario ducale Bartolomeo Calco, scrivendo a Lodovico Sforza, lo metteva al corrente delle pratiche fatte per cercare il Bramante che si voleva consultare per un digno spectaculo che si stava organizzando a Milano: l'artista aveva risposto all' invito e aveva anche presentato un progetto.[23]) Nel settembre dello stesso anno Bramante lavorava intorno alla canonica di S. Ambrogio.[24]) La sua presenza in Lombardia è ancor provata da una relazione del 29 Giugno 1493 di pugno dell' artista, sulla ricostruzione de lo hedifitio al ponte da Crevola, da una lettera di Bartolomeo Calco del 23 Luglio 1493 sullo stesso argomento, da altra del 26 Luglio del duca.[25]) Poco dopo l'artista si era assentato e poichè il duca aveva bisogno dell' opera sua scriveva in questi termini a Stefano Taverna a Firenze ordinando che lo si cercasse in Toscana: e disponeva perchè si scrivesse anche a Roma per vedere se vi si trovasse.

„Viglevani xj decembris 1493. D. Jo. Steph. Cast.º"

M. Joan Ste. Intendemo che Bramante quale era alli servitij nostri deve esser capitalo li, extimamo che la qualita sua ne debia esser cognita perche e Inginiero et persona quale si delecta cossi de pictura como de architectura et pero essendo venuto li potera esser capitato col Perusino o chi e altro famoso per pictura o sculptura: perche lo desideramo qui de presente volemo faciate cum diligentia investigare sel si trova li in Fiorentia o per Thoscana et li faciate dire o dicati voi inde el possiate vedere chel venza ad noj

---

[21]) D. Gnoli „Il palazzo della Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante" in Archivio Storico dell' Arte. Anno V, p. 177 e 331. — Id. Rivista d'Italia 15 aprile 1898.

[22]) C. Casati „I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese." Milano 1870.

[23]) Archivio di Stato di Milano. Autografi. Artisti. Bramante 15 Maggio 1492.

[24]) Arch. Sto. Lombardo, XVI, p. 400.

[25]) Arch. di Stato cit. Loc. cit. — Bianchetti „L'Ossola inferiore." Vol. I, pag. 410. Torino 1878.

In simili forma Stephano Taberne ut
moneat suos Rome agentes quod
si illic est et iubeant ille (?) venire.“ [26])

Le ricerche furon subito intraprese e il duca, che era a Vigevano, ne era avvertito cosi che, scrivendo il 25 di quello stesso mese a Stefano Taverna, incominciava la lettera in questi termini:

„Laudamo la diligentia usata per trovare Bramante del quale sentendo cosa alchuna ne darete subito aviso.“[27])

L'assenza dell' artista da Milano non durò certamente molto tempo, se il 13 luglio dell' anno successivo i frati di S. Francesco di Vigevano incaricavano lui e Pietro da Albiate di costrurre la cappella della Concezione della Beata Vergine, come risulta da una lettera di Guglielmo da Camino al Duca. [28]) Le presenza dell' artista in Lombardia anche negli anni successivi è provata, oltre che dalle notizie ben note de' suoi lavori in quel periodo attivissimo, da una serie di carte dell' Archivio di Stato milanese: da un foglio del 16 Febbraio 1494 risulta che Bramante aveva ricevute dieci colonne di marmo „cum sue basse e capiteli“ dal monastero della Certosa di Pavia e condotte a Vigevano; nell 1498 riceveva molti altri pezzi fra i quali „xij sono conducti a Io. Christophoro dicto el Gobbo scultore de Solario, à nome dell' Illmo Signore per fare la Sepoltura a Santa Maria de le Gratie in Milano“; nel 1499, dieci altri pezzi di marmo di Carrara erano invece consegnati „a Io. Petro di Ghisulfi scultore a nome del prefato Signore in executione de sue lettere per fare li ducali a la porta del Castelo de Milano“. Una lettera del 5 Marzo 1495 del Castellano di Pavia al duca annunciava l'arrivo di Bramante in quella città per levare „alcuni disegni ne lo orologio che è in questa libraria de certe pianeti per ornare uno certo celi de una Camera ad Vigivani“; il Castellano però chiese l'autorizzazione di consegnare detti disegni, che fu data dal duca il giorno dopo. Bramante è chiamato dal duca „nostro Ingegnero“. A Vigevano infatti si stava lavorando attivamente nel castello e Bramante dirigeva i lavori anche di pittura, come risulta da questa lettera dell' Archivio di Stato di Milano che penso sia utile riportar qui, benchè ne sia già stata fatta copia, per l'interesse che presenta e perchè l'inchiostro del documento originale si va sempre più affievolendo e minaccia, anche per effetto dei reagenti applicativi tempo addietro, di scomparire del tutto:

„Vigevano. 4 Marzo 1495.

Illmo et Exmo unico Signore mio. La Ex.ª V.^{a} di novo intendrà como passano li laurerii del castello. La camera nova che fa depinzere Bramante che è apreso de la strada è finita de refare de zeso (gesso). La camera che è apreso de la capella se depinzerà. Quella dal cello tondo non è metuto anchora ordine lavorare. Bramante è andato a Pavia per

---

[26]) Arch. cit. — Loc. cit.

[27]) Ibid.

[28]) Ibid.

tore alcune cosse dal fiolo de maistro Ambrosio da Rosa per potere fare lavorare a dicta camera. La gronda de legname de dicte camere è fornita et coverta. La camera et la guarda camera de la Illma Ducissa questa septimana serano fornite. A la scalla de la loza del zardino sono metuti sei basei (gradini); li maestri vano dreti lavorandi (sic.). La salla de sotto de dicta loza è finita de intonigare et è principiata a fare il solo de madoni. La camera de dicta salla è intonigata et facto il solo. Questi tri giorni de carnevale il se facto oni giorno tre feste chel se ge ritrovava essere in su ciascuna festa dodece o quatrodece damiselle vestite cum camore de seta et de scarlate, quasi tutte cum manige de borchate, chel seria state bastante a Cremona et a Lode: de questo adviso la Ex. Vostra perche quella ni havera grandissino apiazere intendendo che questa terra se venga cussi a nobilitare et a farse civile. A. V.^{a} Illma S.^{ia} de continuo me racomando. Viglevani ex arce 4 Marcij 1495.

Servitor Fidelissimus
Blanchinus de Palude.

(A tergo): Illmo et Exmo Principi Domino Domino Ludovico Marie Sfortie Duci Mediolani etc. Domino Domino meo observandissimo."

Di quel periodo di lavori di Bramante a pro' della decorazione del Castello di Porta Giovia dev' essere la bella e forte figura d'Argo nella sala del Tesoro che presenta tanta analogia nel disegno generale, nel muover dei panni e in alcuni particolari con le figure di uomini d'arme e di filosofi di casa Prinetti recentemente accolte nella Galleria di Brera.

Il 5 Settembre del successivo 1496 il segretario ducale Jacopo Antiquario scriveva a Lodovico il Moro: nella lettera è parola di certo disegno dell' altare su cui dovevano collocarsi alcune reliquie secondo la volontà del duca, disegno affidato a Bramante. [29]) Del 7 Dicembre 1497 è una lettera, edita recentamente dal Beltrami, nella quale si parla dei lavori per la costruzione della cappella di S. Teodoro in S. Satiro sotto la direzione di Bramante stesso. [30])

In quell' anno medesimo si ha notizia di certo ingegnere ducale che faceva rilievi e stima della Canonica di Santo Ambrogio per maestro Bramante occupato in altri lavori, [31]) quelli certamente della chiesa di S. Satiro sui quali studi recenti, con dati nuovi e disegni dell' artista medesimo han richiamata l'attenzione. La fabbrica della canonica di Sant' Ambrogio procedeva certo lentamente se il Duca, scrivendo il penultimo di giugno dello stesso 1497 a Marchesino Stanga, lo sollecitava che se fornischa el portico di S. Ambrosio al quale sono deputati li 200 ducati. Ciò lascierebbe credere che Bramante non se ne occupasse molto; così che, pochi anni dopo, per la caduta di Lodovico il Moro, la fabbrica rimase sospesa per sempre e Bramante abbandonò Milano.

---

[29]) Arch. cit. loc. cit.

[30]) Rassegna d'arte. 1891.

[31]) Archivio Storico Lombardo. XVI. pag. 400.

Il richiamare questi dati storici in parte inediti, relativi all' attività del grande artista negli ultimi anni della sua permanenza alla corte sforzesca non mi è sembrato fuor di luogo perchè contribuirà a chiarire la questione, non priva certamente d'interesse, dell' epoca del viaggio dell'artista a Roma. Avvenimento che, pel radicale mutar di tendenze e di concetti nell' architettura che ne fu conseguenza, è da annoverarsi fra i maggiori della storia dell' arte. Che, durante la breve assenza da Milano nello scorcio dell' 1493, Bramante facesse o no una fugace apparizione a Roma è cosa che altri, frugando negli archivi, potrà fosse chiarire. Ma è certo che prima del 1499 la sua presenza nella città eterna non incominciò a dar buoni frutti e che d'altra parte il palazzo della Cancelleria non sembra appartenergli perchè non si può raggruppare nè coi lavori dell' urbinate del periodo lombardo, nè con quelli del periodo romano, a meno di ammettere, con un' ipotesi nuova, ch' egli, per un momento si sentisse vinto dalla purezza dell' arte toscana che a Roma aveva trovato rappresentanti di valore e volesse provarsi a seguirne i concetti costruendo quel palazzo, che starebbe a sè, nell' evoluzione artistica del maestro, non preannunciato nè seguito da opere consimili. Ipotesi che nè il carattere dell'artista nè gli argomenti storici sembran tuttavia appoggiare.

* * *

Altro artista lombardo celebre che lavorò a Roma fu il Caradosso. Le notizie pubblicate sul conto suo son molte ma non è ben certo che si riferiscano alla stessa persona perchè nessuno si è ancor dato cura di rifarne la biografia e l'esame delle opere con criteri moderni. Nella speranza che altri si induca a ciò penso possa essere utile, in queste note di carattere puramente storico, raccogliere le notizie che ne conserva il carteggio sforzesco.

Di lui scrissero Ambrogio Leon, Venanzio de Pagave, Giacomo Morelli nelle sue note all' Anonimo, il Piot e molti fra i moderni. Si sa ch' egli fu il maggior orefice della corte degli Sforza nella seconda metà del quattrocento. Lodovico il Moro lo favorì in modo particolare e gli commise lavori d'oreficeria e da gioielliere e se ne valse per rilevar gioie, per stimare oggetti preziosi. Un sonetto di Bernardo Bellincione ricordava l'artista in termini di singolare ammirazione:

Siben non lega al ramo la natura
Un Pomo o Primavera all' erba e fiori
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

E Sabba Castiglione: „Il mio Caradosso, oltre la cognition grande delle gioie in lavoro di metallo, in oro et in argento o di tutto o di basso rilievo, all' età nostra è stato senza paro." Si vuole ch' egli sia una persona sola col Caradosso che lavorò a Firenze, per la corte di Mantova e a Roma dove avrebbe intagliati i conii di monete per Giulio II

e Leon X, ed eseguiti varii lavori per la corte pontificia, coadiuvato da un altro milanese, Pietro Marliano detto Gaio che portava il titolo di giojelliere apostolico. Il Cellini lo avrebbe conosciuto vecchio in Roma e avrebbe fatto, in gara con lui, medaglie e anelli lodandolo come „eccellentissimo uomo che lavorava di medagliette cesellate fatte su piastre e molte altre cose; fece alcuna Pace lavorata di mezzo rilievo e certi Cristi di un palmo fatti di piastre sottilissime di oro.“ [32])

Un frammento di lettera del 15 Gennaio 1473 ricorda il padre di Caradosso, Maffeo da Foppa orefice milanese che lavorava in cose de argento: [33]) egli è una persona sola col Zohanne Mafeo da Fopa aurifice che stendeva una supplica senza data per esser pagato di una Maestade d'argento e di altri lavori fatti per Galeazzo Maria. [34])

Dopo un accenno a Caradosso Foppa nei registri ducali, sotto la data del 29 Gennaio 1480 a proposito di certe argenterie già apportenenti a Roberto da San Severino e passate in proprietà al duca, il primo ricordo di Caradosso che si conservi nelle carte sforzesche nella serie d'autografi d'artisti dell' Archivio di Stato di Milano è del 16 Aprile 1490. Si trattava d'inviare al Re di Francia un Bacho de marmoro insieme cum le Galine de India; ma il Bacco era in pezzi e di acconciarlo si era dato incarico a uno Magistro da Roma; il documento (che è in mala copia e senza indirizzo e firma) aggiunge: ne mancharemo de fare che Caradosso vengha ancora luy essendo desyderato da la Maesta Sua. [35]) Il 26 Ottobre dell' anno stesso Lodovico il Moro scriveva a un suo segretario: „Messer Bartholomeo. Veduto la relatione quale ha facto messer Baptista Sfondrato sopra li argenti erano appresso a Caradosso como vedareti per l'inclusa quale remettemo in mane nostra, Volemo che per parte nostra dicati a messer Francesco chel voglia essere ad omne modo contento de remetere in nome depso Caradosso li argenti prenominati: che poi non li lassaremo manchare de rasone.

Viglevani 26 Oct. 1490

Ludovicus Maria Sfortia

(Fuori:) Equiti amico nostro Bartholomeo Chalco nostro Secretario. Mediolani. Cito.“ [36])

Segue questa lettera che il duca scriveva a Venezia al suo oratore:

„Messer Thadeo. Havemo mandato lì Caradoso per comprare alcuni diamanti et perche desideremo sapere ala giornata quello fare Vuy l'advertireti a scriverne et a mandarne le littere sue. Vuy usareti diligentia.

---

[32]) M. Caffi „Arte antica lombarda. Orificeria“ (Arch. Sto. Lomb. VII. pg. 600 e segg.)

[33]) Archivio di Stato. Autografi. Orefici.

[34]) Ibid.

[35]) Ibid.

[36]) Ibid.

Viglevani xxvıȷ oct. 1492

Ludovico Maria Sfortia

(Fuori:) [Magnifi] co Viro Domino Thadeo

[De Vicomer] cato Ducali Consilario Venetijs.

Cito." [37])

Il Vimercati trasmise certamente l'ambasciata a Caradosso e ne riferì al duca perchè questi, il 6 Novembre, avvertiva di esserne rimasto soddisfatto. Caradosso, da Venezia scrisse direttamente al duca chiedendo una littera de credenza senza specificare la persona in favor della quale doveva esser e il duca, il 10 Novembre, spediva al Vimercati uno capelletto sigillato ad effecto perchè se la intendesse con l'artista, cercando di accontentarlo. [38])

L' 11 Novembre 1492, in un dispaccio di poche righe, Lodovico il Moro avvertiva d'aver ricevuto la lettera del' Vimercati, insieme ad una di Caradosso, senza precisare di che si trattasse. Probabilmente si riferiva all' affare precedente.

Il 14 Novembre l'oratore ducale scriveva, da Venezia, a Lodovico, ricordando come Caradosso insistesse per avere una lettera di pugno del duca sulla stessa faccenda, della quale ci sfugge l'entità; il duca mandò la lettera all' artista, indirizzandola al Vimercati che si affrettò ad accusarne ricevuta cosi' che Lodovico ne fa cenno in successivo dispaccio del 28 Novembre.[39])

Nel 1493 Caradosso si trovava a Ferrara e vi aveva portato „parecchi rubini et diamanti che l'ha comperato per alligar in panizole" ad eran costati 2000 ducati.[40])

Nel principio del 1495 l'artista era a Firenze; a questo viaggio si riferiscono alcune lettere pubblicate dal Müntz il quale certamente non ebbe opportunità d'intreprendere ricerche sistematiche perchè in tal caso non avrebbe lamentata la pauvreté des Archives d'Etat pour tout le dernier quart du XV siècle, che, al contrario, rigurgitano di tal quantità di documenti preziosi da permettere di rifare in gran parte la storia dell' arte lombarda nel periodo aureo.[41]) Ma poichè i tre documenti pubblicati dal Müntz gli furon trasmessi in lezioni in parte errate e mancanti persino di intere frasi, penso sia bene riprodurli in modo esatto aggiungendovi i molti altri inediti che rischiarano l'attività del grande artista fino alla sua partenza da Milano per Roma.

---

[37]) Ibid.

[38]) Ibid.

[39]) Ibid.

[40]) A. Luzio - R. Renier „Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza" (Arch. Sto. Lomb. A. XVII. pag. 374.)

[41]) Frutto di tali ricerche saranno alcune pubblicazioni di chi scrive il presente studio sui pittori lombardi primitivi, sull' Amadeo e la sua scuola, sui Solari; la prima è in corso di stampa.

Nel Febbraio del 1495 l'artista era arrivato a Firenze a farvi incetta di gioie e d' opere d'arte pel duca di Milano, che così gli scriveva:

„Mediolani 3 Februarij 1495. Caradosio De Mondo. Florentie. Havemo inteso voluntera per la littera tua quello hai facto dopo la gionta tua li al che a nuy non accade rispondere altro salvo che attenderemo ne avisi habij facto qualche cosa a nostra satisfactione. Et etiam (?) attenderai a trovare qualche cosa bella et maxime qualche belle scutelle."

Il 9 Febbraio Caradosso mandava questo interessante inventario degli oggetti preziosi di Piero de Medici, dei quali aveva probabilmento avuto incarico di interessarsi per eventuali compere del duca di Milano.

„Inventario delle robbe di Piero de Medici.

Ill.mo Signore mio. Jo sono stato cum questi che sono sopra le cosse de Piero de Medici, e me anno mostrato quelle cosse li sono a quisti di. Vide la scudella, e un' altra volta me l'ano mostrato in compagnia de le altre cosse li sono. El melio non si trova, zoè el sugiello di Nerone, el caro de Fetonte el calzidonio, medalie de oro lie n' è mili, de argento da tre mile, el balasso che fu del marchese de Mantoa tavola, e V. Ex.za el vide ni fu mandato da unno grecho e quella el chogniobe, et anchora me anno mostrato duy altri balassi foratj non di tropo pexo, unno da carati cinquanta l'altro quaranta in circha e paregie anelle da dodece; el melio non passe di valuta di cento duchatj. Unno diamante mi anno mostrato di pretio di cinque cento duchatj di facione di roxa a facette. E poy me anno mostrato li vaxi che sono quindece. In fra diti vaxi lie n' è uno asay grande con la gola strecta de agata, e poy duy altre che non sono si grandi de simile pietra, che al parer mio sono belisime. Vero è che ie n'è unno ch'è in più peze e de (ed è) incolato; li altrì sono de diaspexe e di cristalo, e questo tempo che me anno fato stare a spetare a mostrarmele io ho pratichato con bon modo che mi sono informato del costo da quilli propio che anno fatti vendere a forte de tute queste cosse. Trovo le a aute per pocho precio, e quando comprava dicea: chi conpra si non comparo io? E quando facea merchato non volea si sapese el costo, per chè facea venire astimatore a modo suo, e quello che costava dece lo facea astimare cento, e tute le stime le facea notare e servarle. E qualche volta sono stato a ragionamento con alcune di loro che me anno dimandate che me pare a me del precio per intendere el mio parere. Rispondendili che non tochava a mi a far el precio ale cosse sue, me disero eserli notate le stime quale avea fatto fare el Magnificio Lorenzo. E io li rispondea a quello che si sapea el costo, e se voleano vendere sicundo le stime sue non bixognia prendere partito de vendere. E per quello si vedè non mi pare siano per atendere adesso al vendere queste cosse, e cossi è el parere del Magnifico imbasatore. De le cosse de bronzo tute sono andate sacho e cossi tuti li marmi; solo è restato una figura che se dimanda el nudo da la paura ch'è bono vero; e che trovano ala giornata dele cosse tolte per rispeto

de li bandi anno fatti; e unno citadino me a ditto a me che a unna cossa belisima e non la vola publicare in sinna a duy mexe, e ame promesso de compiacerne a V. Ex.^{za} E in questo tempo che quella me farà intendere che ho da fare andarò a vedere molte gioie grosse, quale sono di fora de Fiorenza per quisti soij dubij como per un' altra mia o scrita. E veduto averò subito avixerò V. Ex.^{za} a la qual me ricomando. Die 9 Februarij 1495. In Fiorenza.

V. S. Caradosso del Mundo.

(Fuori.) Illmo et Exmo Domino Lodovicho Dux Mediolani."

Caradosso aveva intanto trovato modo di procurarsi a Parma una statua molto bella in regalo al duca, il quale così scriveva al donatore:

„Viglevani 22 Martij 1495.

Cardinali Parmensi.

Havendo inteso che Caradosso sequendo pur quello che la professione sua da de cercare cose antique et bone de sculptura o metallo, ch' a commissione da noi facta, ha trovato multo liberale la R. S. V. como la sole verso noi et da lei havere havuto una statua multo bella, ne pareria manchare se non significassimo per queste el piacere quale ne havemo ricevuto; et non la ringratiassimo, cum significarli che etiam che noi male volentera domandariamo ad alcuno cosa quale a luy fosse grata, tamen non reputando alieno da desiderii de animi ingenuy havere qualche testimonio de la virtù de li antiqui in questa arte de sculptura et fundere, confessamo ch' el dono de la R. S. V. ce è gratissimo."

Nel Giugno Caradosso era di ritorno a Milano e si interessava di certa questione relativa a una partita di gioie impegnate, sembra, per conto del duca che se ne interessava da vicino, come si rileva da queste due lettere:

„Mediolani 14 Junij 1495 — Antonio Ragazolo et Caradosso 1495

Siamo contenti como per un altra vi havevo scripto che restituati a Messer Zoanne Adorno la poliza de la receptione de le Gioie facendovine fare un altra da quello in mano di chi son impegnate et cosi cavando copia autentica dell' instrumento ha facto del impignamento che habia notate le gioie a pezo per pezo."

„Mediolani 14 Junij 1495 — Caradosso

Siamo contenti et volemo che a messer Jo. Adorno restituischi el scripto qualche te fece de la consegna de le Gioie dandotine un altra a te de quello ad chi sieno impegnate."

Nel dicembre dell' anno stesso l'artista stava lavorando intorno a certo gorgerino molto fantastico per offrirlo al duca: lo si ricava da questa lettera:

„Illmo et Exmo S.^{re} mio: volendo io scrivere a la Illma consorte de V. Ex.^{tia} del bene stare de li Ill. fioli de quela domanday al S.^{re} conte sel voleva chio scrivesse qualche cossa ala Illma M.^{a} sua matre: e subito

sua S.ria me dise che scrivesse a la Ex.tia V. chel se ricomandava a quela e per non manchare de tuto quelo chel me comanda o scrito questa a la Ill.ma S.ria V. facendoli intendere anchora como ozi me sono trovato ala botega de Caradosso: et ho visto chel fa uno desegnio de uno gorzarino, el quale desegnio e molto fantasticho e le fato a diversse eme, e rasonando insieme intese che lo faceva per la Ex.tia V. et che quela fina a questa ora none (non ne) sapeva niente et per che credo chel piacera a la Ill.ma S.ria V. m' e parso de dargene aviso: a la quale humilmente de continuo me ricomando. Data Mediolani die 12 Decembris 1495.

Ill.me et Ex.me D. V.

Servitor Brunorinus
De Petra.

(Fuori:) Alo Ill.mo et Ex.mo Unico
mio S.re ducha de Milano
Viglevani

Cito
Cito."

Di una gita di Caradosso a Piacenza fa cenno questa lettera al duca: „Ill.mo et Ex.mo Sig.re mio singularissimo. Per exequire quello me commisse l'Ex. V. ad instantia de Jo. Antonio Trombeta et Francischino suo fratello fece domandare Caradossio, quale trovai essere andato ad Placentia per scodere li dinari quali Jo. Antonio et Francischino pretendano siano soi; non so che quantità ne scodesse. Dopoi la ritornata Caradossio venne da me et insieme con luy hebe Jo. Antonio et Francischino per tractare la compositione secundo la commissione hauta da la Ex. V. Ma non li trovai forma, perchè Jo. Antonio et Francischino pretendeno ch' el credito delli Gariboldi, quale è ad Placentia, sia suo per anteriorità, quali dicano havere, et tanto più per la ordinatione facta per il senato, per la quale se decerne sia satisfacto ad caduno, sicuti cuiusque anteriora et potiora jura erunt. Pur essi Jo. Antonio et Francischino seriano condescenduti alla compositione. Ma Caradossio credo per essere sul tenire se fa più difficile in modo non ne pote cavare conclusione. Del tuto me parso dare adviso alla Ex. V. essendo cosi rechesto da Jo. Antonio et Francischino da parte de quella; et a ley me ricomando. Mediolani xxiiijo Septembris 1496.

Servitor Philippus de Comite

(fuori) Ill.mo et Ex.mo Principi
Domino Domino meo singul.mo
Domino Ludovico Marie Sfortie
Anglo Duci Mediolani etc."

Altro ricordo di Caradosso è in questa lettera da Venezia, ma non si capisce se l'accenno fatto alla presenza dell' artista sulla laguna si riferisca al viaggio del 1492 o a un successivo:

„Ill.mo et Ex.mo S. mio obs.mo Hogi e venuto ad trovarmi uno messer Hieronimo Mozenigo Gentilhomo venetiano con farmi intendere che alias si tractoe col mezo di Caradosso essendo qui la Ill.ma Duchessa di bona memoria di voler comprar uno diamante da messer Petro Zeno per pretio di 14 mila ducati ma non se li volse dare ad quello pretio et che mo offereva de dare questo diamante alla Ex.tia V. ad computo de 20 mila ducati et prestargline altri 20 mila doro conctanti da essere pagati in 7 anni: con questo che se li prestasse idonea securita aut se li dasesse tante altre zoye in pigno intra le quale era contento si conumerasse etiam questo diamante de pagar in termino: dicendo che servendo de questi denari senza altro interesse con questa comodita di tempo, se bene el diamante predicto li era sustenuto alquanto più pretio de quello fu resonato alhora, non veneva pero ad essere se non grande commodità questa dicendo chio ne volesse scrivere a V. Ex.tia per intendere se la haveva bisogno de essere servita nel modo predicto et cosi per satisfarli me e parso significarlo a V. Ex.tia A la quale di continuo me racomando. Venetia, die 19 Februarij 1497.[42])

Ill.me D. V.re

Fidel.mus S.or Baptista Sfondratus.

(Fuori:) Ill.mo Principi et Ex.mo D. meo obs.mo Domino Duci Mediolani etc."

Il 27 febbraio del 1495 l'artista scriveva a Lodovico il Moro: Ogi me parto per Roma.[43]) E da Roma, non si assentò più, a quanto sembra.

Del fatto di trovar qualche volta il nostro artista chiamato semplicemente Caradosso, tal' altra Caradosso del Mondo è fosse a dubitarsi che possa trattarsi di due persone. Il cognome dei Foppa ricorre spesso fra gli orefici lombardi il nome di battesimo di Caradosso vi si ripete almeno ogni due generazioni. I Foppa appartenevano ad antica e cospicua famiglia di Milano che figura fin dal 1277 nella bolla di Ottone Visconti e due membri di essa, Simone e Pietro, avevan anche ottenuta la cittadinanza veneta nel 1392. La storiella riportata dal Vasari sul secondo nome o sopranome Caradosso ha l'apparenza di esser poco attendibile. I documenti sforzeschi lo chiaman sempre con questo nome ed egli stesso non lo dimentica. Caradosso era dunque il suo nome di battesimo

---

[42]) Tutti in Arch. e loc. citt.

[43]) Così secondo il Caffi (Arch. Sto. Lomb. A. VII. 1880 pag. 601 nota) che richiama una lettera pubblicata dal Piot nel Cabinet de l'Amateur 1863): lo stesso scrittore aggiunge che alcuni anni prima (l'uso degli scrittori d'una voltá di citare vagamente le pubblicazioni non sarà mai abbastanza deplorato) il Journal des Beaux Arts pubblicava alcune lettere di Caradosso firmate Caradosso del Mondo, gli originali delle quali pareva fossero passati in Francia. A Milano non mi riuscì di trovare, nelle pubbliche biblioteche, le collezioni complete di quelli due riviste! Penso che se anche qualcuno dei documenti che riporto fu pubblicato in esse, il ricordarle di nuovo e in un periodico molto diffuso come il presente, non può che tornar gradito agli studiosi.

e Foppa quello di famiglia. Non avendo per ora il modo di chiarire se il Caradosso Foppa orefice al servizio del duca di Milano sia una persona diversa dal Caradosso che si firma del Mondo che serviva pure, in lavori analoghi, lo stesso principe ho riportate per ordine cronologica le notizie come riferentisi alla stesso persona; fino a che non sia chiarito meglio questo punto si può accettare, in via direm così provvisoria, l'ipotesi che si tratti di uno stesso artista che portasse, cosa non rara anche allora, doppio cognome. Di Caradosso Foppa il Vasari, che lo conobbe a Roma già vecchio, il Cellini, il Gaurico fanno particolari elogi. Il Bertolotti trovò ricordato il suo nome per la prima volta nelle partite della contabilità papale del 1513—14: poscia in quelle del 1519, 1521, 1523, in qualità di gioilliere della corte pontificia.

A Roma Caradosso abitava nella regione Ponte e aveva per vicini Cristoforo di Antonio de Londello milanese e l'architetto Antonio da Sangallo. Di là lavorò pei Gonzaga in più epoche.[44]) Il 6 Dicembre 1526, ammalato e stanco, dettò il proprio testamento, pubblicato dal Müntz, dal Caffi,[45]) dal Bertolotti. Lasciò un nipote, Lucio Caradosso di Foppa ricordato del Bertolotti.[46])

---

[44]) A. Bertolotti „Le arti minori alla corte di Mantova" (Arch. Sto. Lomb. A. XV.)

[45]) Arch. Sto. Lomb. A. VII. pg. 609.

[46]) Resterebbe così stabilita questa parte dell' albero genealogico dei Foppa:

Giov. Maffeo
- Caradosso
- Nicolao
  - Lucio
    - Caradosso

Varie notizie su questa famiglia mi furon cortesemente comunicate dall' ing. Emilio Motta.

Notes on two pictures ascribed to Vincenzo Foppa.

By **C. Jocelyn Ffoulkes.**

Two pictures bearing the illustrious name of Vincenzo Foppa, the one in the Berlin Gallery the other in a private collection in Paris, have long been persistently confused with one another. Both compositions represent the Pietà and both came originally, it is said, from the Church of S. Pietro in Gessate at Milan; but here all connection between them ends, for while the Berlin picture is a strikingly characteristic work and must indeed have been one of Foppa's masterpieces, the other seems beneath the level of his art.

It must however be stated at once that both pictures are known to the writer only in reproductions and it is therefore from the historical standpoint alone that it is proposed to deal with them now. In the case of the Berlin picture Hanfstaengel's admirable photograph probably affords more satisfaction than would a direct study of the picture, which is said to be in a bad state owing to the decomposition of old varnishes and other causes, and on this account may possibly not be thought worthy of a place in the Kaiser Friedrich Museum.[1])

The earliest authority who has left us a detailed account of the

---

[1]) The Berlin picture is a composition of seven nearly life-sized figures. The dead Body of our Lord, supported by Nicodemus and the Magdalen lies on the lap of His mother; St. John the Evangelist in the act of removing the crown of thorns stands at the head; on the right are two Holy Women and in the background is Calvary with soldiers and horsemen, a walled city intended to represent Jerusalem, and distant landscape; on the extreme right is a high rock with the sepulchre seen through a cave-like opening.

Tempera Panel, 2. 04 h. 1. 65 w.

In the Paris picture the figures are of much smaller dimensions: the Madonna is seated at the foot of the cross with the dead Body of Christ on her knee; the three Holy Women support the head, the right hand and the feet; behind this group stand Joseph of Arimathea, St. John and Nicodemus. A ladder rests against the left arm of the cross and above are two angels contemplating the scene with clasped hands. In the background is a city on a hill on the right, and a rock with buildings on the left; in the centre buildings and landscape.

Panel, 1. 71. h; 1. 01. w.

Church of S. Pietro in Gessate is of course Puccinelli[2]) in 1655; but it is not until 1770, in the writings of Albuzzio, that we have a really accurate description of the picture by which we are able to identify it. We say *the* picture advisedly, for there cannot be the slightest doubt that Albuzzio's words apply to the Berlin picture and not to the one in Paris, nor can there, we think, be any two opinions as to the chapel for which it was painted. On the other hand the references to the second representation of this subject are so vague and misleading that we cannot speak with any certainty as to its position in the Church, nor indeed can we be sure that the picture to which these writers refer is actually the one now in Paris, since we have no absolute proof that it came from the Church of S. Pietro in Gessate. There were three, if not four, compositions in which the subject of the Pietà was treated in the chapels on the North side of that Church, and as they all seem to have contributed to the confusion which subsequently ensued it may be desirable to endeavour briefly to disentangle them.

One only has remained in the Church to the present day, and hangs over the altar of the third chapel on the left dedicated to St. Antony the Abbot. This is the picture accurately described by Crowe and Cavalcaselle[3]) and known as the Obiani altarpiece on account of the portraits of Mariotto Obiani of Perugia and his wife Antonia Micheletti, who are presented to the Madonna and Child by SS. Antony and Benedict; in the upper field is the Pietà — Christ sitting on the edge of the tomb supported by angels with SS. Sebastian and Roch on either side.

The composition of this Pietà differs so completely from the treatment in the other two pictures in question[4]) that there would have been no need to include it, had not Calvi with surprising inaccuracy deliberately confused it with these compositions by describing this Pietà as the Madonna with the dead Christ on her knee.[5])

Seven years later it was mentioned by Mongeri[6]) as hanging on the wall of the last chapel on the left, the chapel of S. Ambrogio.

To this picture the notice in „Milano e suo territorio" probably refers (p. 346 ed. 1844) though the vague way in which it is mentioned leaves us in doubt as to its position in the Church. After speaking of the frescoes in the chapel of S. Ambrogio the writer continues: „E a Bramantino[7]) o piuttosto a Vincenzo Foppa, (è attribuita) la Madonna posta

[2]) Puccinelli, Chronicon Monasterii Petri et Pauli de Glaxiate ed. 1655.

[3]) Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Painting in N. Italy II, 65, 66. ed. 1871. The picture has been variously ascribed to Foppa, Bramantino, Civerchio, de Vico and others.

[4]) This will be seen by referring to the description given of the Paris and Berlin pictures in note 1.

[5]) Girolamo Calvi, Notizie etc. Part II 207, 208. ed. 1865.

[6]) Mongeri, Arte in Milano 187, 188, ed. 1872.

in mezzo a sei comparti, d'autori ignoti ma antichissimi e preziosi che or ci tocco vedere molto guasta e spostata, speriamo per ristaurarla."

The word „spostata" might lead us to infer that it was no longer in its original position in the Church and the mention of it immediately after the frescoes of the chapel of S. Ambrogio makes it probable that it had been removed thither as far back as 1844.

If this be so, then Calvi's assertion, that (in 1865) it hung over the altar of the third chapel on the left, is as inaccurate as is his description of the composition; it is evident that he derived his information from the writings of his predecessors and not from personal knowledge of the work in question, and thus fell into the error of confusing the composition of the Obiani Pietà with that of another picture of this subject mentioned by earlier writers in the chapel of S. Ambrogio.

There is no doubt that this chapel did once contain a picture of the Pietà representing the Madonna with the dead body of the Saviour on her knee. It is described by Bianconi in 1787 and by Bossi in 1818 [8]), both of whom attribute it to Bramante, and possibly this picture may be identical with the one now in Paris, but whether it can be identified with the picture mentioned by Puccinelli and Torre is a different matter.

The chapel of S. Ambrogio, the last on the left coming from the West door, was founded by Ambrogio Grifo, Senator and Prothonotary Apostolic, one of the most eminent among the many distinguished men who adorned the brilliant Milanese court in the XV century; renowned as a physician, mathematician, philosopher and theologian, the trusted friend and adviser of three generations of Sforzas: „Physicus noster dilectissimus" as he is called by Francesco Sforza in 1462 [9]) and by Galeazzo Maria in 1474 when recommending him for the citizenship of Pavia to the Podestà of that city [10]); and „Consiliarius dilectissimus" by Gian Galeazzo in 1485.

---

[7]) The lower part of the Obiani altarpiece was reproduced by Rosini (Plate LXXXXVII) as by „Bramantino Milanese" (see too Vol. III 281 ed. 1841) though with no mention of its position in the Church. It was still in its original place in 1835 for Carta, Guida di Milano, who copies from Pirovano's guidebook of 1824 says, speaking of the chapel of St. Antony the Abbot: „Le tableau séparé en six compartiments est d'un peintre inconnu; la Vierge avec l'Enfant Jésus qui se trouve au milieu est attribuée à Bramantino". Comparing this passage with what is said in „Milano e suo territorio" it might be inferred that both writers were speaking of the same picture. Very little importance can however be attached to the testimony of the writer who contributed to this compilation — Milano e suo territorio — the chapter on S. Pietro in Gessate, for he speaks of the frescoes in the chapel of S. Ambrogio as though he had seen them himself, whereas we know that in his day they were still under whitewash which was not removed until 1862.

[8]) Bianconi, Nuova Guida di Milano, p. 88 ed. 1787.

Bossi, Guida di Milano, 58, ed. 1818.

[9]) D'Adda Indagini Stor. etc. nella Libreria Visc. Sforz. p. 128.

[10]) Arch. di Stato Milano Reg. Miss. Duc. Juli 4 1474.

For the decoration of his chapel in S. Pietro in Gessate Grifo hoped to have secured the services of Vincenzo Foppa and in 1487 entered into negotiations with him respecting the pictorial decoration of the walls[11]); but Foppa was too much occupied elsewhere to fufil his engagement and Grifo was eventually obliged to fall back on Buttinone and Zenale. Can we assume that the Pietà now in Paris formed part of the original altarpiece of the chapel which, according to some writers, the monks caused to be painted in execution of the wishes of Grifo?

At this distance of time there is not much chance of obtaining a definite answer to this question, though something may be gained by comparing the statements of those writers who mention the matter.

Puccinelli (p. 151) speaking of the chapel of S. Ambrogio observes:

„Monachi curarunt cellam pingendam per Bernardinum Butinosum et Bernardum Renalium a Trivilio, altaris vero tabulam, sive iconam, per Flandros, expressa Testatoris effigie Senatorio habitu induti in ea genuflexi, elaborandam, ac finissimus coloribus delineandam.“[12])

Some years later Torre, writing of the altarpiece in the Grifo chapel, throws more light upon the subject treated:

„La tavola dell' altare fù colorito del Fiammenghino mostrando un Christo morto, una Madonna con Bambino ed altri Santi in divisi campi.“[13])

Torre goes on to speak of the chapel of S. Antonio Abbate „Con la tavola sull' altare entro la quale si osserva un Christo estinto, gli SS. Sebastiano e Rocco, e Benedetto ed Antonio con due ritratti“.

His information is especially valuable as it proves that in subject and general arrangement the Obiani and Grifo altarpieces must have been very similar. He further tells us that in the last chapel[14]) there

[11]) The letter, addressed by Ambrogio Grifo to the authorities at Brescia, in which he appeals to them to oblige Vincenzo to fufil his engagement, is in the State Archives at Milan and was published by Signor Luca Beltrami in the Perseveranza of May 1901. There can be no doubt that this distinguished critic is right in assuming that the painter, who is here called Vincenzo da Pavia, is identical with Vincenzo Foppa. The suggestion, made some years ago, that he was to be identified with Vincenzo da Pavia called il Romano, a painter who worked much at Palermo and died in 1557, is singularly wide of the mark.

[12]) Puccinelli's words: „Monachi curarunt cellam pingendam“ might be interpreted to mean that the whole chapel was painted after the death of Grifo: but Signor Beltrami has pointed out that of the 225 gold scudi assigned by Grifo for the paintings, only 25 remained to be paid at the time of his death, making it probable that the frescoes were almost, if not quite, completed at that date (1493).

Lattuada, misled no doubt by Puccinelli's words, stated that the chapel of S. Ambrogio: „Fù fabbricata per legato di Ambrogio Grifo“, and further on he says: „I Monaci per mandare ad esecuzione le disposizioni del Testatore fecero dipingere l'Ancona“ etc. (Descrizione di Milano 248).

[13]) Torre, Ritratto di Milano 247 ed. 1674.

[14]) Torre enumerating the chapels on the North side begins with the

was a dead Christ in the lap of His mother by Bramante; to the discussion of this picture we shall return later.[15])

Lattuada[16]) and Sormanni[17]), who are both very inaccurate as to dates, merely repeat the words of Puccinelli with reference to the portrait of Grifo and do not mention the subject of the altarpiece; Lattuada adds „per mano de Fiandra", Sormanni „per mano del Fedra".

Now are we to assume that this altarpiece ascribed variously to „Flandros"[18]) Fiammenghino, Fiandra and Fedra, is identical with that attributed by Bianconi and Bossi to Bramante, or that this last was yet another picture and consequently the fourth representation of the subject in the chapels on the North side of S. Pietro in Gessate?

The most natural conclusion is that it was the same as the picture mentioned by Puccinelli and Torre, and that at some date prior to the time of Bianconi, probably in the years immediately following the suppression of the monastery (Sept. 1771), the surrounding saints with the portrait of the kneeling Grifo and the Madonna and Child disappeared, the centre alone remaining over the altar to be described by Bianconi and Bossi as: „La Vergine addolorata con il Figlio in grembo estinto." The size of the Paris picture (1 m. 71 c. h; 1 m. 01 w.) admits of this solution. In all the chapels the wall space at the back of the altar is identical. If therefore we reconstruct the altarpiece on the plan of the Obiani picture, which measures, roughly speaking, about $3^1/_4$ m. in height and over $2^1/_2$ in width, we should have ample space for the Madonna, saints, and portrait of Grifo mentioned by Torre and others. The positions of the Pietà and Madonna in the Obiani picture would probably have been reversed in the Grifo altarpiece; the Pietà occupying the principal place in the centre and the Madonna being relegated to the upper field.

---

chapel of S. Ambrogio; according to his reckoning therefore the chapel of St. Antony the Abbot is the fourth and that of St. Augustine the last.

[15]) Crowe and Cavalcaselle, usually so accurate in all that concerns documentary research, have added to the confusion by misunderstanding a passage in Lomazzo. In a note to their account of Bramantino (II. 32 note 2.) they say: „The following is a list of works assigned to Bramantino of which no further account can be given: Milan, S. Pietro in Gessate, Christ taken down from the Cross. (Lomazzo Trattato p. 271/2 assigned by Torre, Ritratto di Milano p. 319, to Bramante)."

Now what Lomazzo really says is this: „Di B. Zenale e di B. Buttinone . . . . . nella medesima citta (Milan) una capella della vita di S. Ambrogio nel tempio di S. Pietro in Gessate di Bramantino un Christo tolto di Croce, parimente qua in Milano sopra la porta della Chiesa del Sepolcro." In spite of the misleading punctuation it is clear that Lomazzo is here speaking of the well-known Pietà over the door of S. Sepolcro (now removed to the interior of the Church). The passage in Torre referred to by Cr. and Cav. alludes to a totally different work, the Pietà in the last chapel (the first on the left on entering the Church) in S. Pietro in Gessate mentioned above.

[16]) Descrizione di Milano 248, ed. 1737.

[17]) Giornata prima etc. della citta di Milano III. 249, ed. 1751.

[18]) Puccinelli's curiously garbled version of the names of Buttinone and

We may conclude that it is to the picture in the Grifo chapel that Pungileoni refers when he says: „È fama che in S. Pietro in Gessate [Bramante] dipingesse la Vergine Addolorata col divin figliuolo in grembo“;[19]) and quoting from a Guide to Milan he says: „La Vierge que l'on voit peint sur bois dans l'autel .... on attribue a Bramante“.[20])

By degrees all mention of the picture ceases and in 1872 Mongeri[21]) deplores the loss of „the picture by Bramante which should have hung over the altar in the chapel of S. Ambrogio“, but of which no trace remained.

In 1873 however a picture representing the Pietà and bearing the name of Foppa suddenly appeared at Milan in the collection of Avvocato Cavalleri and in an article on the collection[22]) published in l'Arte in Italia pag. 77 1873, Michele Caffi gave a description of the picture, and noted that a figure on the right of the spectator had the name V. Foppa inscribed on the hem of his garment. He spoke in the highest terms of the work as a „documento importantissimo della maestria di Foppa sia per la forza del colorito che per esattezza del disegno“ and he concluded that it must be identical with the picture mentioned by Albuzzio and Allegranza which „towards the close of the last century had disappeared, no one knew how, from the Church for which it was painted“.[23])

Zenale as „Bertinosum“ and „Renalium“, does not inspire us with much confidence as to his correctness when speaking of other artists. Are we to assume that by „Flandros“ he intended to indicate a painter or that he simply recorded his impression that Flemings had worked upon the altarpiece? The word is italianised by Torre as „Fiammenghino“ but as far as we know all painters who bore this nickname belonged to the late XVI or even XVII centuries, and it is obvious that no picture painted even by order of Grifo's executors could have been produced by one of them. The testimony of these writers is practically worthless where the attribution of the picture is concerned; on the other hand the probability of the Paris Pietà having formed part of the altarpiece of the Grifo chapel is enhanced by the fact, apparent even in the reproduction, that in this picture we have a work belonging undoubtedly to the last decade of the XV century or at latest to the early part of the XVI.

[19]) Mem. intorno alla vita di Bramante 13, 1836.

[20]) Guida di Mil. chez Vallardi, 20.

[21]) L'Arte in Milano, p. 186.

[22]) The Cavalleri Collection was opened to the public on April 2 1871 at No. 36 Porta Magenta, and was described by Caffi in L'Arte in Italia Vol. 3, 1871. There is no mention of the Pietà in this article and apparently the picture was only bought for the collection in the following year.

[23]) It is interesting to note that Morelli also saw this Pietà when in the Cavalleri Collection and described it minutely, a description which tallies in every particular with the picture in Paris and which is doubly valuable now because in Caffi's article we have a most inaccurate account of the composition. Caffi evidently started with the preconceived notion that he was looking at the picture described by Albuzzio and Allegranza and his description is simply a reproduction of their words, though he coolly omits whatever is not propitious to his

Some years later, writing in the Archivio Lombardo[24]) he returns to the picture, but we perceive that his admiration for it has cooled considerably, for he speaks of it as hard, crude, and showing a want of harmony in the colouring; moreover he adds that doubts were cast on the attribution to Foppa and that the signature was regarded as of very recent date; but he still clings to his belief that it was identical with the picture mentioned by Albuzzio and Allegranza for, he argues, as they read the signature of Foppa on the picture it is clear that this must be a modern repetition of an earlier inscription. When Caffi wrote in 1878 the picture had again left Milan, and he gives us a sketch of what he believed to have been its history and its fate: „Forgotten for long years at Milan after having been removed from the Church of S. Pietro in Gessate, it reappeared in the Museo Cavalleri and after a short sojourn there, vanished once more, no one knew whither".

As a matter of fact however it simply passed into the Cernuschi Collection which eventually absorbed all the remaining pictures of the Museo Cavalleri. In 1896 M. Cernuschi bequeathed his valuable Oriental Collection to the city of Paris and some years later his pictures, of which over 130 were Italian, were sold at the Galerie Georges Petit, the Pietà, ascribed to Foppa (No. 78 of the catalogue), being bought by its present owner for the sum of £ 60.[25]) According to the catalogue the picture came from S. Pietro in Gessate.

Now if we could feel absolutely certain of the correctness of this last statement, its identity with the Grifo altarpiece might be regarded as probable. The information was, we believe, furnished to the compiler of the catalogue by the late owner of the picture, but we have no means of ascertaining whether it was based on documentary proof or was due only to his too ready acceptance of Caffi's theory that the Pietà was identical with the one mentioned by Albuzzio. If the latter, then we are bound to

---

theory in their account. We quote his words in order that they may be compared with Albuzzio's words given on p. 72 and with the description of the two pictures in note 1: „ . . . . Gesù morto steso ignudo in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, Giovanni, la Maddalena ed altre Marie. Da lungi vedasi la città di Gerusalemme il Calvario ed altra rupe". From this it will be seen that he omits Albuzzio's mention of the figures as „quasi al naturale" for the Paris figures could hardly be described as almost life-sized though this is quite correct in speaking of the Berlin picture. He omits to say that in the Paris Pietà the Madonna is seated at the foot of the cross but he observes with Albuzzio that Calvary is seen in the background which is not the case in the example at Paris; and the great rock on the right in the Berlin picture, Albuzzio's „scoscesa rupe traforata", becomes with Caffi „altra rupe", to accord with the rocks surmounted by buildings in this Paris picture.

[24]) 1878, p. 98.

[25]) The sale took place on May 25th and 26th 1900, see Chronique des Arts June 30, 1900.

point out that it is worthless, for we know for a fact that Caffi was entirely mistaken in identifying the picture of the Museo Cavalleri with that mentioned by Albuzzio[26]) and Allegranza[27]) in S. Pietro in Gessate.

His theory rested on a misapprehension, for no other picture of the subject was known to him which agreed so well with the description given by these two writers. Nevertheless years before the picture of the Grifo chapel had disappeared from the Church[28]) the one described by Albuzzio had passed into a private collection at Berlin, and it is satisfactory to turn from the uncertainty which surrounds the history of the one Pietà to the solid facts which indisputably prove the identity of the other, i. e. Albuzzio's Foppa, with the Pietà now in the Berlin Gallery.

To this end it is desirable to quote the passage in which Albuzzio speaks of the picture: „Di Vincenzo Foppa abbiamo un altra bellissima opera a S. Pietro in Gessate la quale si incontra medesimamente nella prima capella entrando a lato sinistra e serve d'ancona all' altare. Il soggetto è un Signore morto steso in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, S. Giovanni e la Maddalena, con altre Marie, quasi al naturale. Nell' indietro scorgesi la città di Gerusalemme, il Calvario, ed una scoscesa rupe traforata, con alquante figure a cavallo. Anche in quest' opera mirabilmente campeggia la espressione degli affetti: il colorito è bello e ben conservato. Le sole estremità hanno alquanto sofferte. I lembi, o vogliam dire, i contorni degli abiti non sono che un tessuto di caratteri a guisa di ricami, e vi si vede manifestamente iscritto il nome del pittore: Vincentius de Phop pinxit, con che si smentisce le parole del Torre, del Lattuada e del Sormanni i quali spacciano questa tavola per opera del Bramante."[29])

No more truthful and accurate account of the Berlin picture could have been given; we feel that the writer must have seen the picture itself and that what he records is the result of personal observation,

---

[26]) Mem. per servire alla Storia de' Pitt. Scult. ed Arch. Milanesi. MS. late Melzi Library now in the possession of the Marchese Soragna at Milan.

[27]) Allegranza (d. 1785) only mentions the Pietà incidentally when speaking of a picture in the Church of S. Eustorgio which, as he justly observed, did not show much connection with the style of Foppa „come puo ognuno chiarire al confronto della bella tavola di Vincenzo esistente nella prima capella a mano manca in S. Pietro in Gessate dove ho letto il suo nome nel lembo della veste di quella figura che sta a destra nella detta tavola." (Descrizione Stor. della Basilica di S. Eustorgio Chap. 27.) Allegranza's original MS. is said to be in the Curia at Milan; a copy is in the possession of Signor Beltrami who kindly placed it at the disposal of the writer.

[28]) Perhaps it would be more correct to say „years before writers ceased to speak of the picture as in the Church," for, as has been already observed, we never feel sure whether they speak of it from personal knowledge or merely from secondhand information.

[29]) This is a mistake for neither Lattuada nor Sormanni mention the picture.

whereas in the case of most of the writers we have referred to it is just the reverse, and we are continually under the impression that they merely write of the pictures from hearsay.

The very peculiar form of the signature may still be deciphered on the hem the garment of Nicodemus.[30] Whether that form dates from the time of Foppa or has been tampered with in later times is a question which need not detain us now; but as a proof that the picture is identical with the one seen by Albuzzio in the first chapel on the left in S. Pietro in Gessate, its value is obvious and in the light of this knowledge it is, we believe, possible by the aid of earlier Milanese writers to identify the donors and to determine the approximate date of the painting.

Albuzzio, as we have already stated, tells us that it was the altar-piece of the first chapel on the left on entering the Church, and we learn from Puccinelli to whom this chapel originally belonged. On p. 122 he informs us that Augustino de Rubeis of Parma built the chapel of St. Augustine near the entrance;[31] further on (p. 325), he speaks of it as: „Lararium Divi Augustini prope ostium versus viam."

These words are important as they determine the position of the chapel. The entire south wall of the Church was flanked by the buildings of the monastery, while the north wall stood free and looked towards the road; hence the chapel near the door looking to the road, dedicated by Agostino Rossi to his patron saint, is the first chapel on the left.

It is as well to make this clear, for in its present neglected state, deprived of its altar and used as a receptacle for all the superfluous chairs of the building, it would be difficult to recognise it; these conditions already prevailed early in the last century, for Pirovano[32] ignores its very existence and speaks of the chapel of our Lady next to that of St. Antony the Abbot as the first on the left. Even the dedication to St. Augustine seems forgotten, though high up in the centre of the vaulted roof the bust of the saint can still be discerned looking down upon the desolate scene, and in the corresponding place without the chapel

---

[30] The existence of this signature was, we believe, unknown till the summer of 1901 when it was discovered by Signor Beltrami. Albuzzio's MS. was for many years inaccessible to the public, and art-historians were acquainted with his description of the Pietà only in the pages of Calvi (II. 63), who quoted Albuzzio's words but omitted to give the form of the signature. Through the great kindness of the present owner of Albuzzio's original MS., the Marchese Soragna, we were able to consult it, and the discovery that the form of the signature given by Albuzzio agrees in every particular with that on the Berlin picture, coupled with the fact that Albuzzio's words exactly describe that composition prove, we think, beyond a doubt that they are identical. A copy of the signature, in a some shat smaller size, is to be found at the end of the article.

[31] Puc. op. cit. 122: Equiti Augustino de Rubeis facit facultatem fabricandi Sacelli Divo Augustino dicati in Ecclesiae ingressu.

[32] Op. cit. ed. 1824.

gates, in the vaulted roof of the aisle we see the lion rampant — the arms of the Rossi family.

Puccinelli goes on to say that the chapel was restored by Agostino Rossi in 1480,[33]) but from a Bull of Pope Sixtus IV, granting an Indulgence to all who within five years of the date of its promulgation should, on the Feasts of St. Peter and St. Augustine visit the Church and the chapel dedicated to the last named saint and give alms towards the completion and decoration of the building, we learn that it was also built by Agostino de' Rossi; and as the Bull is of February 9th 1475,[34]) we may conclude that the building was begun soon after he settled at Milan in 1473. Puccinelli's date 1480 applies of course to the year when Agostino[35]) began to embellish his chapel.

---

[33]) Puc. 325: Lararium Divi Augustini prope ostium versus viam a Doctore et Equite Augustino Parmensi de Rossis anno 1480 restauratum fuit.

[34]) Published by Puccinelli p. 129. The original document is in the Archives of the Orfanotrofio of S. Pietro in Gessate.

Puccinelli speaking of the Papal Indulgence says: „Per Equitem Augustinum supradictum de Rubeis pro Duce Mediolani apud Sixtum IV Oratore, obtinuit Indulgentiam Altari Divi Augustini, ut Fideles eleemosynas ad faciendos apparatus pro huiusmodi Larario erogarent.“ (p. 129).

[35]) The best account of Agostino de' Rossi is given by Argellati, V. II. Scriptores Exteri p. 2152 LIII: „Primam in Urbe Parmensi lucem vidit Augustinus Rubeus de Aragonia, vir generis nobilitate, ingenii cultura, Jurisprudentia, et Oratoria facultate insignis. Hic sub Sfortiadum Mediolani Ducum imperio lares in hanc Metropolim transtulit anno MCCCCLXXIII, ac pro ipsis Ducibus apud Romanos Pontifices Legationibus functus fuit. Equitis aurati dignitate auctus, anno 1476 a Secretis Consiliis electus est. (See too Sitonus p. 23, No. 102.) Publice oravit in Templo Maximo Mediolanensis, tunc cum Joannes Galeacius Sfortias solemni pompa Ducatus suscepit insignia anno 1478. Demum bene gestarum rerum laude praeclarus anno 1486 migravit e vita, corpusque illius conditum fuit in Sacello S. Augustini Templi Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli in Glaxiate hujus urbis, quod Sacellum ipse anno 1480 restauraverat, impetrata etiam peccatorum veniâ a Sixto IV. omnibus, qui eleemosynas ad pium hoc opus contulissent. Monasterio Benedictorum Monachorum apud praefatum Templum degentium non contemnendam Bibliotecam legavit. Obiit improlis, quamvis Simonam de Bertanis Corregii sibi matrimonio copulasset, quae cum anno 1518 decessisset apud viri cineres tumulata est.

Scripsit Augustinus opus hoc titulo I. Magnifici, utriusque Censurae interpretis clarissimi, Equitis quoque aurati D. Augustini Rubei de Aragonia Oratio perpolita habita in Ecclesia Majore Mediolani in publica Coronatione pro Ill. Duce Novello D. Io Sfortia Vicecomite in Festo Sancti Georgii anno 1478. (MS. in the Ambrosiana, published Rer. It. Script. V. XXV.) Affò mentions two other orations of Agostino, one in honour of Francesco Sforza of which the MS. is also in the Ambrosiana, and another on the death of the King of Naples, preserved in the Library at Parma.

Affò (Scrittori e Letterati di Parma V. II. 285 ed. 1789) further quotes a contemporary poem eulogising Agostino (codex in the Parma Library) and adds a few more particulars about his life. After taking a prominent part in public affairs at Parma during the brief period when it was a Republic in 1448, he sub-

Judging from the method of decoration pursued in the other two chapels on the north side, the frescoes of which are still intact, we might conjecture that a similar scheme of decoration was planned here having as a principal subject the history of St. Augustine. Puccinelli unfortunately tells us nothing beyond the fact that Agostino de' Rossi restored the chapel; neither do the records of the Rossi family preserved in the Milanese Archives throw light upon the subject; no contract or agreement relating to the decoration of the chapel has so far been discovered, and no trace of frescoes has as yet been found beneath the whitewash which covers the walls. In the absence of all proof it would therefore be absurd to speculate on the possibility of the chapel having been painted, or to conjecture what artist would have been most likely to commend himself to Agostino de' Rossi for the work.[36]) But when we come to speak of the altarpiece the case is very different, for in the picture now at Berlin we have the most convincing proof of the connection of Vincenzo Foppa with the Rossi chapel, and the authenticity of this picture seems to be beyond dispute.

---

mitted to Milanese rule and became from that time forward a staunch adherent of the Sforzas. The surname „di Aragonia", was bestowed upon him by the King of Naples at the time when Agostino was Francesco Sforza's envoy to that court.

A very large number of documents relating to the Rossi family are preserved in the State Archives at Milan and among them are several relating to Agostino and his wife Simona Bertani of Correggio. The most important are the following: two petitions of 1457 and 1458, addressed by Agostino to the Duke, in which the petitioner is called Miles Jerosolomitanus; a letter of 1471 asking for a post for his brother-in-law, Geronimo Bertani; several letters written between 1475 and 1479 from Pavia where he was actively employed in the service of the Duke, on one occasion receiving the Duke of Ferrara and providing accommodation for him and his retinue of 300 men and 700 horses on another making a public example of a refractory abbot, or again superintending the working of the mills and the provisioning of the army.

Among the letters from Simona Bertani is one written from Milan to the Chancellor Simonetta asking for a living for her domestic chaplain, and another addressed to the Duchess which is interesting on account of its reference to Agostino. As the wife of „Cav. e doctore mess. A. rosso de parma", Simona appeals to the Duchess on behalf of her sister, a nun in the convent of S. Origo at Parma; the letter concludes with these words: „a cio chel sia manifesto la Amor et la bona gratia che le vostre signorie portano al deto Mess. Agostino et ami per suo rispecto."

From a document of Oct. 29 1483 in the Archivio Notarile at Milan (Atti del Notaio Giov. Ambrogio Croce No. 2944 dell' Indice Generale) we learn that Agostino had a house near the Porta Orientale in the parish of Sa. Babila and that his father's name was Donino. Affò had conjectured that he was the son of a Clemente de' Rossi.

[36]) Since the above lines were written, we learn that a movement is on foot at Milan to restore the chapels in S. Pietro in Gessate. We may therefore hope that before long further light will be shed upon the history of the Rossi chapel and its pictorial decoration.

To judge from the photograph it contains in a very marked degree all his characteristics — his great merits as well as his defects, all those qualities which stamp his genuine works with the seal of indisputable authenticity: the forms, the types, the drapery, the landscape, the treatment of the buildings and of the figures and horsemen in the background, all point to Foppa and link it closely with his great altarpiece in the English National Gallery. The depth and intensity of the feeling, the poignant but restrained grief so admirably depicted in some of the heads place it on a high level, notwithstanding its many defects of drawing, and make it worthy to rank as one of the most touching conceptions of the subject ever produced.

From the chronological point of view it is also of importance for, considering that at present only four dated works by the master are known, it is interesting to be able, if only approximately, to determine the date of this picture.

We know from Puccinelli that Agostino Rossi died and was buried in the chapel in 1486 . . . . „Cum cucullo Benedictino tumulatus an. 1486. Cum nobilissima matrona nomine Simona de Bertanis Corregii Parmae matrimoniali vinculo coniunctus fuit, ipsa apud eum tumulata fuit an. 1518. Decedentes absque liberis."

The general appearance of the picture seems to preclude the idea that it should have been produced during the lifetime of Agostino, that is before 1486; the choice of subject and its treatment suggests the probability of its having been ordered by Simona Bertani as a memorial to her husband, in which case, had Foppa executed the work at Milan or Pavia, the date of its production must fall between 1486 and 1487, for subsequent to that time we know him to have been mostly employed elsewhere, and Ambrogio Grifo, as we have already seen, was then unable to obtain his services.

But is this date compatible with the style and technique of the painting? The question can only be decided by those who are intimately acquainted with the picture, but judging from the photograph the date 1487 is perhaps unduly early.

It is usually assumed that Foppa died in 1492, but there is good reason for thinking that this is a mistake and that his life was prolonged for some years beyond this date.[37]) Might we venture to suggest that the picture was produced towards the close of the XV century, at a time when we know that he had fallen into disgrace with the authorities at Brescia and may have been glad to execute a commission, probably given some years before by the widow of Agostino Rossi, which, with his usual dilatoriness, Foppa had failed to fufil. If the picture was produced after 1495 Simona Bertani would have commemorated in it not only her husband

---

[37]) See The Athenaeum Feb. 15, 1902.

Agostino, but also the wife of their adopted son Angelo de Clarissimis who was buried in the Rossi chapel in that year.[38])

Little information is to be gained about the chapel of Agostino de' Rossi from XVII and XVIII century writers; the frescoes, if such existed, may very likely have been whitewashed at a comparatively early period during one of the frequent visitations of plague which devastated Milan. Puccinelli, as we have seen, does not allude to any paintings in the chapel; Torre describes the picture somewhat inaccurately as: „La Vergine Addolorata al pié della Croce col Figlio in grembo estinto," and ascribes it to Bramante; and this appears to be the only mention of it until we come to the time of Albuzzio and Allegranza. It is interesting however to learn from an inventory of 1741 in which the contents of the Church are enumerated, to the almost total exclusion unfortunately of pictures, that the chapel was called „del Signore morto intitolato S. Agostino"[39]) from which we gather that the picture was so completely identified with the chapel as to have given it an alternative title.

That it should have been almost entirely ignored by Milanese writers is not surprising, for the name of Foppa was held of little account in those days and his works would not have been likely to appeal to the taste of the age; but there seems no reason to doubt that when Albuzzio saw the picture it had been hanging unmolested and unnoticed over the altar for which it was painted for close upon three hundred years.

A great number of documents relating to S. Pietro in Gessate are preserved in the Milanese Archives, and here may be read all the details which bear upon the subsequent history of the chapel.[40]) In 1771 the monastery was suppressed and in August of the following year Maria Theresa, having obtained the Papal sanction, decreed that the monks were to be transferred to S. Simpliciano, while the orphans of S. Martino[41]) were to be established in the vacant monastery, the Frati Somaschi, an Order by whom this orphanage had for centuries been administered, succeeding to all the rights and privileges enjoyed by the Benedictines.

In 1787[42]) it was determined to make S. Pietro in Gessate into a

---

[38]) Puc. 325. Ibi etiam an. 1495 reposita fuere cadavera matronae N. uxoris Angeli de Clarissimis filii adoptivi dicti Equitis Augustini.

[39]) Archivio di S. Capofero: Busta, Fondo Religione etc. 1910: Inventario generale di tutta Argenteria, Paramenti, Biancheria etc. che si sono ritrovati nella chiesa e sagristia quando è venuto al governo del detto Monastero il Revd. Pre. Abate D. Carlo Girolamo Casati, 19 Maggio 1741.

[40]) Arch. di Stato S. P. in Gess. Chiese, Comuni, Busta Nr. 1146$^1/_2$.

[41]) The orphans were usually called the Martinetti from the original home of the orphanage in the old hospital of S. Martino which Francesco Sforza II granted to S. Girolamo Emiliani founder of the Somaschi. (see Moriggia Tesoro Precioso di Milano p. 49 and 50, ed. 1599; and Historia dell' Origine di tutte le Religioni. ch. 65 p. 197.)

[42]) „L'Epoca della nuova sistemazione delle Parocchie" (Arch. di Stato, Chiese, Comuni S. P. in Gess.).

parish church („Ad uso di Parocchia secondo il Rito delle Chiese Ambrosiane della qual natura sono tutte le Parocchie“) and it is easy to understand how, in consequence of this condition of things, every trace of the Rossi family was finally swept away; for, being raised to the dignity of a parish church it was necessary that a Baptistery should be provided and the first chapel on the left was selected as the most suitable for the purpose. When once the matter was decided the alterations were carried out in an incredibly short space of time.

In a bundle of papers labelled „Fabbrica, Riparazioni,“ we find the following entries:

„1787 dal 13 al 16 decembre levato l'altare nella prima capella alla sinistra entrando in Chiesa, abassato il pavimento messo in opera il Battisterio ed altri repezzi . . . £ 18.“

Then comes a notice of repairs to the gates of the chapel and various alterations, which work was finished on December 20th, four days after the removal of the altar. On Dec. 31st, we have another account:

„Giuseppe Guarisco ha somministrato gli addatamenti del Battisterio etc. . . . . . . Terra trasportata principalmente per l'abbasamento del Pavimento della capella ove s'è fatto il Battisterio:

Carette No. 57 a soldi 4: . . . . £ 22 s. 8.“

In 1788, occurs the following entry:

„Gennaio 8, Deve il Venro luoco par. di S. Pietro ingessate a me Giov. Batt. Guerra, solino, per fatture fatte in Chiesa come siegue: . . . .

Battisterio fatto con mattoni di Caravaggio . . . . £ 67 s. 33.“

On May 24th payments were made to a carpenter for various work executed in the Baptistery, and finally on May 27th we have the bill for the whitewashing of the chapel written in a very illiterate hand:

„Fatura fate da me gotardo Bregonzolle in Bianchatore nella chiesa di Sant Petro gesato per ordine da sigr. crancino per aver dato la tinta al volto e muri e Binco alli velleni dello capela del Battistero £ 8 s. 10.“

But S. Pietro in Gessate did not prosper under the changed order. Funds were not forthcoming to meet the greatly increased expenditure entailed in keeping up the new parish. Disputes were perpetually arising as to whether the administrators of the Orphanage or the Fondo di Religione were to bear the bulk of the expenses; finally its short and stormy existence as a parish was brought to an end; the Baptistery was removed to S. Maria della Passione, S. Pietro in Gessate returned to its former state, and the Rossi chapel was degraded to its present ignoble condition, that of a „ripostiglio di sedie“.

Low down on the walls of the chapel may still be read various inscriptions commemorating members of different Milanese families: the Panigarola, Capra, Trivulzio and Borromeo, Carpani, Cropello[43]) etc., but

[43]) None of these inscriptions are however contemporary with Agostino de Rossi for they all date from the XVI century and not one of them belonged originally to this chapel. The stone commemorating Giov. Batt. Panigarola was

no word recording the founder. All that we know regarding the levelling of the Baptistery floor makes the reason of this plain.

No doubt Agostino de' Rossi and his widow were buried before the altar and the inscription on the stone would, in consequence of its position, have become obliterated at a comparatively early date; if the stone was still existing in the XVIII century it must inevitably have disappeared together with all remaining traces of the tomb when the fifty-seven loads of earth were taken from the chapel and the floor was tiled with Caravaggio bricks.

The picture, if still in the chapel in 1787, was of course removed when the altar was taken away between Dec. 13th and 16th, but we have no record of when or to whom it was sold, though accounts of the receipts and expenses (Rendite e spese) appear to have been kept.

From the moment of the suppression we find the Community always in the greatest straits. Apparently the Benedictines carried with them whatever they could lay hands on, and their successors found the Church denuded of almost everything. Money was urgently needed for vestments, altar linen, and the most ordinary items of church furniture: „Tutto e lacero e consonto", is the lament in one document of April 1786; and again in 1790 the newly appointed priest found his church in need of the barest necessaries; money was required to supply these, to carry out repairs, to satisfy numerous creditors, and for a hundred other things; but it was not often forthcoming. Is it any wonder that where such conditions prevailed, works of art which could be turned into money should have disappeared leaving no record behind them?

It is well-known that the agents of Mr. Solly, an English banker living at Berlin, were constantly in Italy and that they often bought up the entire contents of churches and palaces with the result that when the Solly collection was sold in 1821 to Frederick William III, it contained no less than 2500 pictures.[44])

The altarpiece of the Rossi chapel, which was acquired during one of these Italian campaigns, thus came into the possession of the Prussian Government. It must have been in a fairly good state of preservation when it was first removed from the Church, for Albuzzio, writing of it not long before, observed: „Il colorito è bello e ben conservato le sole estremità hanno alquanto sofferto".

Whether the present condition of the picture is due to the treatment it received before or after being removed to Berlin, we cannot tell; but it certainly did not share the fate of so many of the Solly

---

in the chapel of S. Giov. Battista (Puc. 336); that of Giacomo Trivulzio in S. Antonio (Puc. 338); of Bernardo Carpani in S. Martino (Puc. 345); while those of Bart. Capra and Ambrosio Cropello were formerly in the choir (Puc. 345, 334). The two inscriptions mentioned by Puccinelli as being in the chapel in his day are no longer in existence.

[44]) Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen VII. p. 226 and foll.

pictures which for fifty years or more after their purchase by the Prussian Government were hidden away in lumber-rooms, stacked one on the other and exposed to every kind of injury and indignity.[45]) The Pietà, on the contrary, seems to have been at once promoted to a place in the Gallery, but by some mistake it was catalogued only as „Altmailändische Schule“ (Waagen's catalogue p. 133 No. 44) though in the Solly Collection it was rightly ascribed to Foppa. Waagen's mistake has now been rectified though the authorities at Berlin do not seem disposed to admit that the picture is entirely by the hand of Foppa.

We have endeavoured to trace out the history of this picture and to bring together the more important facts at present known about it, in the hope that those intimately acquainted with it may throw more light upon the painting from the critical standpoint.

Every fresh clue carefully followed up may add something to our knowledge of the less known Italian masters and it is possible that a closer enquiry into the relations existing between Vincenzo Foppa and the Rossi family in the last decades of the XV century may lead to the further elucidation of the history of a painter about whom so much still remains to be learned.

But in speaking of the Berlin Pietà it was impossible to ignore the picture in Paris, for only by seeking to unravel the history of the latter could the cause of the confusion which subsequently arose, be explained; but here we are baffled at every turn by the conflicting accounts of the writers who mention it and by the uncertainty of its pedigree.

This being so it may be desirable in conclusion briefly to sum up the main facts relating to the two pictures.

The altarpiece of the chapel of S. Ambrogio which was produced, it would seem soon after 1493, contained, among other subjects, a Pietà and this composition was apparently still in its place as late as 1835. Subsequent to that time it seems to have been removed, and the Obiani altarpiece was, it appears, hung on the wall of the Grifo chapel.

The Pietà was no doubt sold and may be identical with a picture of this subject successively in the possession of Avvocato Cavalleri at Milan and of Sig. Cernuschi in Paris, which Caffi wrongly assumed to be the composition mentioned by Albuzzio in the chapel of S. Agostino. The picture seems to belong to the last decade of the XV century or at latest to the early years of the XVI, and if it came from S. Pietro in Gessate, as stated by the catalogue of the Cernuschi collection, probably formed the central compartment of the original altarpiece of the Grifo chapel.

The altarpiece of the chapel of S. Agostino was probably painted for a member of the Rossi family towards the close of the XV century. It was seen hanging over the altar in this chapel by Albuzzio and Allegranza between 1770 and 1780, but must have been removed at latest in De-

---

[45]) Id. p. 238.

cember 1787 when the altar was taken away and the chapel was converted into a Baptistery. At some date unknown to us it was bought by the agents of Mr. Solly and taken to Berlin; it was sold by him to the Prussian Government in 1821 and was placed in the Gallery, but being in a bad state of preservation was subsequently removed, and is no longer exhibited to the public.

The authorship of the Paris picture can only be decided by those who have an intimate personal knowledge of it. The attribution to Foppa or Bramante seems hardly tenable though it appears to be by a good Lombard painter contemporary with these masters.

Of the Berlin picture we have ventured, without having seen it to express the opinion that it is by Vincenzo Foppa, for even in the photograph the evidence in favour of this attribution seems overwhelming.

VINCENTIVS DE PHOPPI PINXIT ANCOR

Noch einmal der fragliche Dürer in Frankfurt.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Ein altdeutsches Bildniss im Besitz des Herrn Georg Freiherrn von Holzhausen in Frankfurt a. M. ist in dieser Zeitschrift neuerdings zur Sprache gebracht worden [1]), nachdem es in den zuletzt vergangenen Jahren mehrfach in der Fachlitteratur Erwähnung gefunden und zu verschiedenen Meinungsäusserungen über die Person seines muthmasslichen Urhebers Veranlassung gegeben hat. Die Frage nach dem Autor hat auch der erwähnte jüngste Beitrag zu lösen versucht, ich gestehe aber, dass sie mir noch immer nicht vollständig zum Austrag gebracht zu sein scheint und ich glaube auch sagen zu können, warum. Die bisher aufgestellten Hypothesen haben mit Ausnahme einer einzigen den Weg einer stilvergleichenden Kritik auf allgemein bekannten Grundlagen eingeschlagen. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden. Eine kritische Untersuchung wie die vorliegende sollte aber nicht für abgeschlossen gelten, so lange ihr Gegenstand nur auf einzelne, dass ich so sage Gattungstypen, die Jedermann zur Hand sind, nicht aber auch auf die speciellen Eigenthümlichkeiten seiner örtlichen und zeitlichen Herkunft hin geprüft worden ist, und eben diese letzte Forderung scheint mir im gegebenen Falle noch nicht hinreichend erfüllt.

Wir haben es hier in Frankfurt mit einem einheimischen Denkmälerkreise zu thun, dessen Anfänge, was im Besonderen die Malerkunst anlangt, bis in das vierzehnte Jahrhundert zurückreichen, und dessen Bestände uns, so weit sie dem fünfzehnten und dem sechzehnten Jahrhundert angehören, sogar in den Stand setzen, in das Getriebe einer höchst respectablen einheimischen Kunstthätigkeit hineinzusehen. Sollte die kunstgeschichtliche Belehrung, die wir von da empfangen, garnichts mitzutheilen haben zur Lösung der uns hier beschäftigenden Frage? Allerdings liegt die Vorgeschichte des streitigen Objects im Dunkeln; wir wissen nicht einmal, wen es vorstellt und es lässt sich nicht mehr darüber sagen, als dass es zum Fideicommissbesitz der Holzhausen gehört, die ihrerseits zu den wenigen heute noch florirenden Geschlechtern des alten Frankfurter Stadtadels, also des alten, echten und nicht nur sogenannten Patriciates zählen. Da aber das Werk sich an Ort und Stelle einer

---

[1]) XXIV. Band, 5. Heft (1901) p. 376 ff., Friedrich Haack. „Dürer?“

grösseren Sammlung von Ahnenbildnissen gleichen Alters einreiht, die in ihrer Mehrzahl sicher auf Frankfurter Boden entstanden sind, so ist immerhin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es mit diesen einem und demselben Familien- oder wenigstens Ortskreise entstammt. Es sind jedenfalls locale Beziehnungen und damit auch bestimmte Vortheile der kritischen Betrachtung gegeben, die sich eine methodische Behandlung des Gegenstandes nicht entgehen lassen darf. Mögen also noch ein paar Worte zur Sache vergönnt sein! Vielleicht gelingt es mit den Mitteln der localen kunstgeschichtlichen Forschung, eine Angelegenheit in's Reine zu bringen, die ohnedies, wie ich anzunehmen geneigt bin, im Verhältniss zu ihrer wahren Bedeutung reichlich, wo nicht schon zu viel von sich reden gemacht hat.

Mit überzeugenden Gründen hat m. E. Haack in der erwähnten Studie die zuerst von Thode öffentlich ausgesprochene Ansicht widerlegt, als sei Albrecht Dürer der Urheber des fraglichen Werkes[2]), eine Ansicht, die übrigens nicht, wie H. anzunehmen scheint, irgend eine locale Tradition hinter sich hat. Das Bild hing früher in einem verlorenen Winkel des ehemals vor den Thoren Frankfurt's gelegenen, heute in den Bereich der Grosstadt hineingezogenen Holzhausen'schen Schlösschens „auf der Oed',“ wo sich auch der übrige Kunstbesitz der Familie befindet, und es ist nicht viel mehr als zehn Jahre her, dass es dort ganz zufällig durch den Scharfblick eines einheimischen Kenners entdeckt und wieder zu Ehren gebracht wurde. Um nun dem Bilde doch einen Namen zu geben, hat H. an Dürer's Statt den Hans Baldung Grien als den wahren Autor bezeichnet, übrigens ohne das Original gesehen zu haben, nur auf Grund des Lichtdruckes, den Thode s. Z. mitgetheilt hatte. Ich unterlasse es vorderhand, auf diese neueste Bestimmung einzugehen, um zunächst noch in dem näher gelegenen einheimischen Kunstbereich zu verweilen.

In der Sammlung unseres städtischen historischen Museums befindet sich ein aus der ehemaligen Predigerkirche in Frankfurt stammendes Altargemälde mit der Darstellung Christi im Tempel (No. 299), das in diesem Zusammenhang eine nicht unwichtige Rolle spielt. Gleichzeitig, jedoch unabhängig von einander sind schon vor Jahren Adolf Bayersdorfer und ich zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Urheber dieses Gemäldes identisch sei mit dem des Holzhausen'schen Bildnisses, und dass von derselben Hand ausserdem auch eine Anbetung der Könige nebst einem dazu gehörigen Flügelbilde mit der Steinigung des Stephanus in der Mainzer städtischen Galerie herrühre (No. 311 und 312), die zuerst Rieffel im fünfzehnten Bande des Repertoriums (1892, p. 288 ff.) einem weiteren Kreise bekannt gemacht hat. Bayersdorfer hat seine Meinung über die Zusammengehörigkeit dieser Bilder im Text zum zweiten Jahrgang der Hefte der kunsthistorischen Gesellschaft für photo-

---

[2]) Henry Thode, drei Portraits von Albrecht Dürer. Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen XIV (1893) p. 208 f.

graphische Publicationen (1896) niedergelegt[3]), wo auf Tafel 21 auch eine gute Lichtdrucknachbildung der in Frankfurt befindlichen Darstellung Christi gegeben ist; ich selbst habe mich im gleichen Sinne in dem von mir bearbeiteten Theile des Quilling'schen Handbuches der Sammlungen des städtischen historischen Museums zu Frankfurt a. M. (1901) ausgesprochen[4]). Haack scheint die von Bayersdorfer gegebene Mittheilung, die er nicht erwähnt, übersehen zu haben. Was meine eigenen Ausführungen betrifft, die vorläufig nur in einem Frankfurter Localblatt zum Abdruck gelangt sind, nehme ich von vornherein nichts Anderes an. Um so weniger aber trage ich Bedenken, das dort Gesagte an dieser Stelle ausführlicher zu wiederholen.

Weitaus das schönste unter den vier in Rede stehenden Bildern ist das Portrait beim Freiherrn von Holzhausen. Es ist von besserer Erhaltung als die übrigen und Alles in Allem eine ausserordentlich pikant und fein charakterisirte Schöpfung, die es durchaus nicht unbegreiflich erscheinen lässt, dass man bei seiner Namengebung wiederholt so hoch hinaufgegriffen hat. Dürer freilich hätte seine Sache doch noch besser gemacht. Gemalt ist das Bild auf Lindenholz. In der zeichnerischen Behandlung, die übrigens eine schon reichlich entwickelte Routine aufweist, entspricht es genau den Altargemälden; hier wie dort findet sich eine sorgfältige Conturirung, die durchgehends dünn mit Beinschwarz, in den Mundlinien jedoch mit Krapproth eingetragen ist. Identisch ist ferner hier wie dort das tiefe und warme Colorit; der gesunde und an Nase und Lidrändern leicht geröthete Fleischton des Bildnisses entspricht im Besonderen den männlichen Köpfen der grösseren Bildtafeln. Im Einzelnen bietet sich zu lehrreichem Vergleiche namentlich auf der Darstellung Christi die, in der Composition nur unscheinbar hervortretende gebückte Gestalt des Sacristans zur Linken, der den Mantelsaum des Priesters hält: der Kopf dieser Figur wiederholt, nur in einem etwas derberen Vortrag, genau das in dem Bildniss beobachtete technische Verfahren, und eine fast vollständige Uebereinstimmung zeigen die linken Hände beider Figuren, die beide einen Rosenkranz halten, man vergleiche vor allen Dingen den etwas verunglückten Ansatz der untersten Fingerglieder an der Mittelhand und die auffallend prononcirte Zeichnung der unter der Haut vortretenden Adern auf dem Handrücken. Aehnliche

---

[3]) Einer kleinen sachlichen Richtigstellung bedarf diese Notiz nur insofern, als sie besagt, die Mainzer Tafeln stammten aus der dortigen Dominicanerkirche. Ueber ihre Herkunft ist nichts Sicheres bekannt, Rieffel hat jedoch die nicht unwahrscheinliche Vermuthung, dass sie für das alte kurmainzische Collegiatsstift zu St. Stephan gemalt worden sind.

[4]) „Die Sammlungen des städtischen historischen Museums zu Frankfurt a. M.," herausgegeben von Dr. F. Quilling; darin „die Gemälde des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts" von dem Verfasser der obigen Ausführungen. Die vor Jahresfrist in den „Frankfurter Nachrichten" veröffentlichten Beiträge erscheinen demnächst in Buchform.

Merkmale, vermehrt durch Besonderheiten des Costüms, des Faltenwurfes und der ornamentalen Details lassen auch über die Zusammengehörigkeit der Frankfurter und Mainzer Altargemälde unter einander keinen Zweifel aufkommen. Als einen immerhin beachtenswerthen Nebenumstand füge ich nur hinzu, dass der Künstler ein und denselben bärtigen und barhäuptigen Modellkopf in der Mainzer Epiphanie für den hl. Joseph, auf der Frankfurter Tafel für den amtirenden Priester verwendet hat.

Nach Bayersdorfer's und Rieffel's Zeugniss war es Scheibler, der zuerst auf die Verwandtschaft der hier angeführten Bilder — mit Ausnahme des Holzhausen'schen, das er nicht kannte — hinwies. Scheibler hat derselben Gruppe auch den „Christus in der Kelter“ in der Ansbacher Gumbertuskirche und den Apostelkopf der Berliner Galerie, der dort unter No. 552 B hängt, zugetheilt und Bayersdorfer hat diesen Kreis noch dadurch erweitert, dass er auch die von Mündler einst für Dürer beanspruchte „Beweinung Christi“ in der Wiener Akademie (No. 35) hinzufügte[5]). Was diese letzten Zuschreibungen anlangt, so kann ich denselben nach eingehender Prüfung wenigstens darin zustimmen, dass die „Kelter Christi“ in Ansbach von unserem Frankfurter Unbekannten herrührt. Wer aber, so fragen nun auch wir, ist dieser Unbekannte, und vor Allem, wenn Dürer aus der Discussion ausscheidet, wie verhält es sich mit den Ansprüchen des Hans Baldung Grien?

Scheibler hat in den von ihm namhaft gemachten Werken eine Baldung'sche Jugendphase erblickt, zu demselben Resultat ist im Wesentlichen Rieffel von sich aus (a. a. O.) gelangt, und ich bekenne, dass auch mir, speciell vor dem Holzhausen'schen Bilde, der Name des Strassburger Meisters auf der Zunge schwebte, als ich seiner vor Jahren zum ersten Male ansichtig wurde. Denselben Namen nannte ich wenig später vermuthungsweise auch Bayersdorfer gegenüber, der aber schon damals nicht recht daran glauben wollte und nur meinte, das sei immerhin „die beste Ausrede“. Auch in dem Text zur Publication der kunsthistorischen Gesellschaft hat B. die damals beobachtete Reserve nicht ganz aufgegeben, wenngleich er hier etwas mehr als früher zu Baldung hinneigt. Ist er es wirklich, so muss es der Baldung der Nürnberger Frühzeit sein, da ist kein Zweifel. Die Zeitbestimmung hat Rieffel auf Grund der Costüme und anderer Merkmale schon vollkommen richtig gegeben. Ich kann mich aber, je häufiger ich die in Frage stehenden Bilder gesehen und mit Baldung'schen Werken verglichen habe, um so weniger mit dem Gedanken an diesen Künstler befreunden[6]). Es sind ja als untrügliche Basis jeglicher Kritik gerade für die vorliegende Controverse die zwei bekannten Hallenser Altarwerke Baldung's aus dessen früher, wahrscheinlich Nürnbergischer Periode in Berlin und in Brüssel gegeben, die Anbetung der Könige und

[5]) Anm. d. Red.: Hierher gehört vermuthlich noch eine Madonna zwischen Engeln und mit knieenden Stiftern beim Kunsthändler Carrer in Venedig. *v. T.*

[6]) Auch Rieffel schreibt mir, dass er an der Bestimmung als Baldung nicht mehr festhalte.

die Marter des hl. Sebastian, Gegenstücke, von denen das im Besitz von Frau H. Goldschmidt in Brüsssel befindliche mit dem Monogramm des Meisters und der Jahrzahl 1507 bezeichnet ist. Es nimmt mich Wunder, dass Haack seine Beweisführung nicht auf diese beiden Hauptwerke vor allen Dingen gestützt hat. Aber selbst wenn ich, oder vielmehr, gerade indem ich meinerseits von ihnen ausgehen will, komme ich zu einem anderen Resultat, nämlich dass nicht nur Dürer's, sondern auch Baldung's Künstlerschaft den Fähigkeiten des Anonymen, wie sie dessen Werke in Frankfurt, Mainz und Ansbach bekunden, weitaus überlegen ist. Und nicht blos im Caliber, um ein Wort von F. Th. Vischer zu gebrauchen, auch in den handwerklichen Gepflogenheiten erscheinen mir beide Künstler, Baldung und der Unbekannte, von einander verschieden, trotz der mannigfachen Verwandtschaft einer gemeinsamen Schultradition, deren Vorhandensein ich gerne bei beiden zugeben will. Der Meister des Frankfurter Bildnisses zeigt den Dürer'schen Habitus in Allem noch etwas mehr zur Manier ausgewachsen, als bei Baldung je zu beobachten ist, dieser ist freier, grösser in der Anschauung, seine Zeichnung ist correcter und seine Drapirung von leichterem Wurf, als die schwer herabhängenden und stellenweise etwas mühselig angeordneten Gewandfalten seines Frankfurter Kameraden. Und vor Allem Eins: die Beiden haben eine völlig verschieden geartete Farbengebung. Gewisse Grundzüge des technischen Procédé: das nicht im modernen Sinne malende, sondern altmodisch colorirende, der farbigen Modellirung durch eine saubere Conturzeichnung und sogar durch Schraffirung nachhelfende Verfahren, die ausnehmend scharf pointirten Glanzlichter in Köpfen und Händen, derartige Dinge sind ihnen allerdings, z. Th. wohl eben auch wieder auf Grund einer gleich gearteten Schulbildung gemeinsam, aber die Unterschiede überwiegen. Baldung hat sich in weit höherem Maasse als der Frankfurter die helle, zarte Färbung zu eigen gemacht, die Dürer's Malweise in der Zeit bis etwa zur zweiten venezianischen Reise hin kennzeichnet: es ist das Colorit der alten nürnbergischen Heiligenmalerei mit ihren brillanten bunten Localfarben, rosa und hellgelb, Kobalt, Zinnober und Spangrün, ohne Helldunkel, ohne viel Hebung und Senkung im Ton. Es ist hier nicht der Ort, auf die Wandlungen und auch Ameliorationen einzugehen, welche diese Dürer'sche Palette unter dem Einfluss der Venezianer und späterhin erfahren hat, genug, dass Baldung in seiner Frühzeit gerade diese Eigenthümlichkeit des Colorits von Dürer in ihrem vollen Umfang übernommen hat, nur weniger fein abgewogen, kälter und härter, während der Frankfurter in diesem Belang weit mehr seine eigenen Wege gegangen ist. Ihm lag offenbar diese ganze, kindlich heitere Art des farbigen Empfindens nicht, und so blieb er bei einem düstren, rauheren Ton, seine Gewänder haben einen tiefen, metalligen Schein, der Fleischton ist bräunlich, zuweilen sogar unangenehm branstig zu nennen, kurz: erscheint Baldung's Colorit in jener Zeit wie zu einer lustigen Fastnacht hervorgesucht, so herrscht bei dem Frankfurter Aschermittwochstimmung.

Ich glaube, dass gerade diese coloristischen Unterschiede, von denen freilich die Photographie keine Vorstellung giebt, in der schwebenden Frage entscheidend sind. Man wende nicht ein, es könnten darin ebensowohl verschiedene Entwicklungsphasen einer und derselben Persönlichkeit zu erkennen sein. Es handelt sich hier um Abweichnngen, die innerhalb der Entwickelung eines und desselben Individuums undenkbar sind, Unterschiede des Temperaments und der natürlichen Beanlagung, die nothwendig auf zwei von einander getrennte Träger vertheilt werden müssen.

Also: weder Dürer, noch Baldung. Wer aber dann? Nun, ein Schüler Dürer's auf jeden Fall. Es sind ja schon im Vorhergehenden die mannigfachen Argumente gestreift worden, die dafür sprechen. Sie vermöchten den Nachweis hinreichend zu erbringen, selbst ohne das Hinzutreten von allerhand kleinen Aeusserlichkeiten, die noch unerwähnt geblieben sind, wie die architektonischen und sonstigen Zierrathe der beiden Altartafeln, die ganz unmittelbar auf die in den Dürer'schen, zwischen 1498 und 1511 erschienenen Holzschnittfolgen niedergelegte spätgothische Ornamentik zurückgehen, oder die kleinen Witze der Techuik, wie sie in dem Holzhausen'schen Bildniss einige Partieen an Wange und Bartansatz verrathen, wo der Künstler ganz in Dürer's Weise die weichen Uebergänge in der Modellirung der Hautoberfläche nicht mit dem Pinsel, sondern durch Auftupfen mit dem Ballen einer Fingerspitze vermittelt hat.

Dürer am nächsten steht das Bild in Ansbach, das ja bekanntlich anch nach einem von ihm gelieferten Entwurfe ausgeführt ist, die anderen Sachen zeigen eine unabhängigere Art und sind wohl eher als spätere Werke aus einer Zeit zu denken, in der unser Künstler schon in der Rhein-Maingegend, und dann doch wohl in dem an künstlerischen wie an kaufmännischen Vortheilen am meisten versprechenden Orte, in Frankfurt, seinen Wohnsitz genommen hatte. Gerade hier sind wir auch um so weniger überrascht, einem Dürerschüler zu begegnen, als ohnehin die Beziehungen Frankfurt's zu den fränkischen Kunstcentren im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ziemlich reger Natur gewesen sind. Näheres darüber habe ich in dem erwähnten Sammlungshandbuche angegeben. Hier genüge der Hinweis auf die vorhandene Thatsache, mit der sich jedoch an dieser Stelle noch eine andere historische Reminiscenz verbindet. In den 1509 an den Frankfurter Bürger Jacob Heller gerichteten Briefen Dürer's heisst es einmal unterm 21. März mit Beziehung auf die in Arbeit befindliche Tafel des Thomasaltars: „mein Lob begehr ich allein unter den Verständigen zu haben. Und so Euchs Martin Hess loben wird, so mögt Ihr desto besser Glauben daran haben.“ Und „griesst mir Euern Maler Martin Hessen“ schreibt Dürer in dem vorletzten der uns erhaltenen Briefe, am 26. August. In dem Tagebuch der niederländischen Reise, das zum 20. Juli 1520 auch eines kurzen Aufenthalts in Frankfurt gedenkt, ist von jenem Künstler nicht mehr die Rede. Auch die Frankfurter Archivalien schweigen von ihm. Ich sehe davon ab, eine naheliegende Hypothese mit dieser, übrigens auch sonst nicht weiter nachweisbaren

Künstlerpersönlichkeit zu verknüpfen und vermeide es mit Absicht, den festen geschichtlichen Boden aufzugeben, auf dem wir uns bisher bewegt haben, so gewiss auch nach jenen Briefen ist, dass ein Maler Martin Hess, der mit Dürer augenscheinlich in naher persönlicher Beziehung stand, im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in Frankfurt gelebt hat, zur selben Zeit also, in der wir auch unseren Anonymus am gleichen Orte beschäftigt finden. Wir wollen uns aber an dem Gesagten genügen lassen.

Wir verzichten damit allerdings darauf, an Stelle einer greifbaren Namengebung, die wir streichen, eine neue zu setzen, und es mag darin, wer will, die alte Erfahrung bestätigt finden, dass es leichter ist, einzureissen, als wieder aufzubauen. Wir glauben aber dennoch, keine blos destructive Thätigkeit verübt zu haben. Omnis determinatio est negatio. Wenn wir auch Baldung's Namen gleich dem Dürer's ablehnen mussten, so bietet sich doch dies als ein positives Ergebnis unserer Untersuchung an, dass wir in die Zahl der bemerkenswertheren Dürerschüler eine neue, ob auch dem Namen nach unbekannte Persönlichkeit, den Meister des Holzhausen'schen Bildnisses, einzureihen haben, und dass dieser neue Meister aller Wahrscheinlichkeit nach ein Frankfurter ist.

Mathias Rauchmüller, der Bildhauer.

Von **Berthold Haendcke.**

Winckelmann[1]) schreibt bei einem Vergleiche zwischen den alten und den neueren Künstlern über Rauchmüller: „Im Zärtlichen könnte man behaupten, dass Bernini, Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller und Donnér die Griechen selbst übertroffen haben.“ Der Altmeister der deutschen archäologischen Forschung erweist Rauchmüller allerdings nach unserer Auffassung eine zu grosse Ehre, wenn er ihn mit so hochbedeutenden Bildhauern wie Bernini oder Duquesnoy in einem Athemzuge nennt; trotzdem traf er mit seinem Urtheile in's Schwarze. Rauchmüller ist in der That vornehmlich befähigt gewesen, die zarten Empfindungen der Menschen, die weichen Formen eines jungen weiblichen Körpers als Bildner zu schildern. Er muss sich auch zu seinen Lebzeiten eines recht grossen Ansehens erfreut haben. Rink bemerkt in seiner Geschichte Leopold I[2]), bei Gelegenheit der Beschreibung der noch zu erwähnenden Pestsäule: „Die grössten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer Müller, haben daran gearbeitet.“

Mathias Rauchmüller wird in einem Manuscripte des Ferdinandeums zu Innsbruck als ein Tiroler bezeichnet, da ihn Christian Kundmann's[3]) Promptuarium Uratislaviense als Urheber einiger Grabmäler in der Magdalenenkirche zu Breslau bezeichnet. Nach Sperger's[4]) Notata (ein ebenfalls im Ferdinandeum bewahrtes Manuscript der ehemaligen Bibliothek Tirolensis des Herrn di Pauli) habe er auch sehr schön gemalt und geschnitten — wohl in Elfenbein; denn die fürstlich Liechtensteinsche Bildergalerie besitzt noch zur Stunde einen prachtvollen Krug aus diesem Materiale mit der Darstellung des Raubes der Sabinerinnen. Rauchmüller schnitzte diesen Humpen im Jahre 1670.

Die ältesten bildhauerischen Arbeiten des Künstlers, die mir bekannt

---

[1]) Gedanken über die Nachahmung etc. II. pg. 63.

[2]) Gesch. Leopold des Grossen II. pg. 473.

[3]) Chr. Kundmann Promptuarium rerum naturalium et artificialium .... Uratislaviae 1726, pg. 14 f. .... fabricatori illius nomen fuit Mathias Rauchmüllerus, isque e Tirolensi Comitatu ortus est. Aus diesem Werke stammen alle Angaben anderer Bücher über die Abstammung des Künstlers.

[4]) cfr. Ilg. Fischer v. Erlach Wien. 1895. pg. 98.

geworden, sind jene beiden Grabdenkmäler in der Magdalenenkirche zu Breslau.

Das eine dieser Werke ist für Octavius Pestaluzzi errichtet worden. Es trägt die Inschrift: Ex uvias magnae expectationis adolescentis Octavii, nobilissimorum parentum Octavii et Evae Catharinae Pestaluziorum suavissimi filii moestissima mater Evidua necnon fratres atq. soror superstites inter singultus et lacrumas tenerrimi affectus indices hic condidere. D. XXIX octob. A. C. MDCLXXVII.

Vor einer Flachnische steht die Büste des etwa 15jährigen Knaben mit seinem feinen und kränklichen Gesicht, aus dem ein paar grosse Augen etwas traurig in die Welt blicken. Das weiche, nach der Sitte der Zeit lange, in der Masse behandelte, ein wenig wirre Haar schmiegt sich um Wange und Nacken. Ein kleiner Engel nimmt eine Blume aus der Fülle, die in seinem Schoosse liegt und legt sie dem Abgeschiedenen auf's Haupt. Zur Rechten sitzt ein trauernder Genius.

Rauchmüller beweist uns zum ersten Male seine grosse Fertigkeit in der Meisselführung. Mit sehr feinfühliger Hand giebt er den Knochenbau und die fleischige Hülle; besonders naturwahr die elastische Schmiegsamkeit des jungen Halses, die Weichheit der leise gerundeten Wange. Er versteht es zudem, die nebensächlichen Dinge zurückzudrängen, ohne die unmittelbare Portraitwahrheit zu schädigen. Der Meister sucht und findet graziöse Bewegungen, ohne im eigentlichen Sinne des Wortes geziert oder unplastisch zu werden. Mit der äusseren Anmuth verbindet er eine warmherzige Auffassung. Rauchmüller ist besonders begabt, das noch nicht sehr markant in das Gesicht gegrabene Innenleben künstlerisch zu interpretiren, weiches Gefühlsleben in die sichtbare Erscheinung heraufzuführen, knospenhafte Formen zu modelliren. Allerdings scheint er dies dem Tode so früh verfallene rührende Knabengesicht mit besonderer Hingabe geformt zu haben; denn sein Meissel war meines Erachtens nicht so glücklich, als er das pompöse Grabmal für Adam Caspar ab Arzat schuf.

Die architektonische Umrahmung dieses Monumentes ist aus schwarzem Krakauer, die Figuren sind aus weissem Salzburger Marmor gefertigt.

Die Inschrift hat folgenden interessanten Inhalt: Adam Caspar ab Arzat S.: Caes. M. Consil. Postquam Adami Sebisii Capitan. Casp. Et. Georg Frider. Arzatior. Consular, Uratislav. Avor. Patrisq. Pulchra. Vestigia Secutus. Remp.: Patr. Juste. Sancteq. Civib. Haut. Poenitendus. Se'n Nator Factis Quam Annis Notior Curasset Ad Melior. Vitam Vocatus. Vocem Filii Dei In Hoc DORmitor. Juxta Maior Ciner. Laetus. Expectat. Vix: A: XL: M: VIII D: XIX Mort: V: Feb: Anno MDCLXXVIII Eva Mar. Sebisia Filio Piiss Anna Rosin. Zangia Marito Optim. Acerbum Funeris Officium. Haec Monumenti Qooq. Praestitit.

Ein trauernder Engel sitzt links auf einer von sehr kräftigen Consolen getragenen schwarzen Marmorplatte; die andere nur leicht bekleidete Lichtgestalt zur Rechten streut Blumen auf das Medaillonbild des Verstorbenen, das an dem etwas höher stehenden Sarkophag befestigt ist.

Auf dem Sarge hat eine überaus prächtig gekleidete, tief decolletirte junge Frau Platz genommen, die mit der zierlichen Linken das Wappen hält und in der heute verstümmelten Rechten eine Kette (?). Diese Frauengestalt dürfte die beste Arbeit am ganzen Monumente sein. Die Gesichtsbildung ist allerdings von einer etwas allgemeinen Schönheit; aber es lagert über dem Antlitze der leuchtende Wiederschein herzinniger Güte. Dazu athmet die ganze zierliche Erscheinung Frische und Anmuth. Und wie elegant und sauber ist alle Einzelarbeit, z. B. das Spitzenwerk am Kleide, das Geschmeide u. dgl. m. gearbeitet. Man wird vor dieser vornehmen jugendlichen Frauengestalt unwillkürlich — mutatis mutandis — ein Wenig an Paul Dubois erinnert. Der Engel und das Reliefportrait des Arzat befriedigen in geringerem Maasse. Das Bildniss ist zu flach modellirt und etwas ausdruckslos; obwohl einzelne Partieen, z. B. der Mund, recht gelungen sind.

Nicht weit von Breslau, in Liegnitz, treffen wir den Meister wieder an. Die kleine an die katholische Pfarrkirche angebaute runde Grabkapelle der Piasten enthält die alabasternen in Lebensgrösse gemeisselten Statuen der vier letzten Mitglieder dieses uralten Fürstenhauses. Die Gruft wurde auf Befehl der Herzogin Luise von unserm Künstler seit c. 1677 erbaut; denn nach der Wahrendorffschen Chronik, die mit dem Titel „Liegnitzische Merkwürdigkeiten“ 1724 gedruckt wurde, können wir kaum zweifeln, dass Rauchmüller der Erbauer ist. Der Chronist meldet: „Der Verfertiger ist der berühmte Künstler Rauch-Müller. Von diesem Werk-Meister ist merkwürdig, dass sein Nahme, den er mit eigener Hand und Pinsel unter ein Gemählde dieses Monuments geschrieben hatte, das Jahr, als er gestorben, verloschen ist.“ Ueber dem Eingange der Fürstengruft soll gestanden haben: Monumentum Pyastum A. M. DCLXXIIX absolutum O. M. S. Als „Angeber“ des Mausoleums und als Dichter der lateinischen Inschrift und Verse wird der Dichter Caspar v. Lohenstein[5]) anerkannt.

Rauchmüller tritt uns in diesem Falle also nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Maler — als der er ja mehrfach bezeugt ist — und als Architekt entgegen. Diese Seite seiner Thätigkeit wird zu gegebener Zeit in einer eigenen Festschrift der Wiederhersteller der Gruft, Baurath Pfeiffer, behandeln, so dass uns wiederum einzig der Bildhauer zu bebeschäftigen hat.

Rauchmüller hat die vier Figuren auf Postamenten in der Höhe des Beginnes der Nischenwölbung derartig aufgestellt, dass sie alle in unmittelbare Beziehung zu einander gesetzt sind. Der Meister hat für den Aufbau der Figuren stets die Vorderansicht gewählt, die er durch das Vorstellen und Zurücknehmen der Beine, durch leichte Drehung in den Hüften und des Halses variirt. Die Umrisslinien sind trotzdem durchaus ruhig und geschlossen. Die Gesten ergeben sich meistentheils ungezwungen aus der Situation. Die Innenarbeit ist energisch zur Geltung gebracht.

---

[5]) Herr Baurath Pfeiffer hatte die Güte, mir diese Notizen zu übermitteln.

Des Meisters Kunstweise war überhaupt, ganz allgemein gesprochen, gerade dieser Aufgabe angemessen. Sein etwas kraftloser, aber eleganter und sorgsamer Meissel erhielt einen ungemein geeigneten Vorwurf in diesen vier Menschen, die alle mit Gaben des Herzens oder Verstandes besonders ausgestattet waren und den Prunk liebten — aber die Männer waren keine „Uebermenschen“ und die Frauen — Frauen.

Den alten Herzog Christian, der 1672 starb, hat der Meister kaum noch gesehen. Rauchmüller wird nach Abbildungen bezw. nach einer Todtenmaske gearbeitet haben. Der alte Fürst war ein Sohn des in seiner Regierung recht unglücklichen Herzogs Christian zu Schlesien in Brieg und der Sibylla von Brandenburg.

Die lebensgrosse, in Panzer und Hermelinmantel gehüllte Gestalt des Herzogs steht auf rechtem Stand- und linkem — zu langem — Spielbein ungezwungen und sicher da. Das gekrönte Haupt hat er ein Wenig nach links gewandt. Reiches Lockenhaar umwallt den grossen gewölbten Kopf, von dessen hoher Stirn die kurze breite Nase herabsteigt zu dem kleinen, kräftig gebildeten und leicht vorgeworfenen Munde, dessen lange Oberlippe ein dünner emporgerollter Schnurrbart schmückt. Das breite fleischige Antlitz, in das das Alter seine Spuren gegraben hat, ist sonst vom Barte frei bis auf die Mücke, die in der Kerbe des zugespitzten und etwas vorspringenden Kinnes wächst. Auffallend sind die hochansetzenden Augenbrauen, die von der Mitte des ungewöhnlich breiten Augenhöhlenrandes in jähem Falle gegen den Nasenansatz eilen. Die Augenhöhle ist sehr umfangreich, das für einen Mann selten grosse Auge stark vorgewölbt. Die nervige breite rechte Hand fasst in der Mitte des Körpers in den Gurt des Schwertes, die Linke stützt sich auf die Hüfte.

Rauchmüller hat, wie ich aus der Nähe, da die Gerüste zur baulichen Renovirung noch aufgestellt waren, feststellen konnte, nicht nur mit spielender Sicherheit die feste Structur des Knochenbaues, die schlaff gewordenen, gesackten Muskeln im fleischigen und gealterten Gesicht wiedergegeben, sondern auch den heftigen Eigensinn, die tiefe Schwermuth, die über den sympathischen, wenn auch bereits geistesstumpf gewordenen Zügen des alten Fürsten ausgebreitet sind, glücklich interpretirt.

Die Anordnung der Gestalt ist sorgfältig abgewogen und dennoch frei von Pose im üblen Sinne des Wortes. Wir müssen eben in Erinnerung behalten, dass nach allen Ueberlieferungen die Menschen sich damals, sowohl in ihrer Sprechweise wie in ihrem Auftreten, zu gebärden pflegten, wie wir es kaum noch auf dem Theater dulden.

Nach Beendigung des 30jährigen Krieges hatte Herzog Christian die 17jährige Prinzessin Luise aus dem Hause Anhalt-Dessau zur Gemahlin erwählt. Sie brachte ihm und dem Lande Segen. Der Fürst sagte von ihr[6]), „dass er ihren Besitz allem andern ihm von Gott zugewiesenen zeitlichen Glück billig vorzuziehen, dass sie seine Sorgen versüsst und

[6]) Cfr. Schück. Drei schlesische Fürstenfrauen. Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesien's. Bd. 8, pg. 72 ff.

ihr ausgezeichneter Verstand ihn aus vielem Kummer geleitet habe." Als Vormünderin des jungen Herzogs Georg Wilhelm hat sie sich um das Herzogthum ausserordentlich verdient gemacht. Sie liebte die Wissenschaften, an denen sie, der lateinischen, französischen und italienischen Sprache kundig, theilnehmen konnte, wie auch die Künste, die ihre glänzende Hofhaltung verschönten. Trotz all' dieser sorgenden Güte für Land und Kinder bereitete ihre politische Haltung dem Fürstenthume, vorab dem religiösen Frieden, mancherlei Aergerniss; starb ihr junger Sohn mit seiner Mutter entzweit und trennte sie längere Zeit eine tiefe, allerdings im Grunde berechtigte Verstimmung von ihrer einzigen Tochter. Die Fürstin starb in der Charwoche des Jahres 1680.

Rauchmüller hat diesen complicirten Frauencharakter zwar nicht seiner ganzen Tiefe nach, aber trotzdem nicht ungeschickt geschildert. Mit besonderer Liebe hat er sich dieser Aufgabe gewidmet. Die Herzogin wird von allen Zeitgenossen als sehr zierlich gewachsen und als überaus gewandt geschildert. Der Künstler hat — wahrscheinlich um diese letztere Eigenschaft recht bestimmt herausheben zu können — die Fürstin allem Anscheine nach jünger aufgefasst, als sie damals Jahre zählte und sich eine Situation ausgedacht, in der die Herzogin sich mit einem leichten, schnellen Schritt nach links wenden will, während sie nach der entgegengesetzten Seite blickt. Die Schwierigkeit der Aufgabe bestand nun darin, diese vorübergehende Bewegung festzuhalten, ohne die fürstliche Haltung zu beeinträchtigen. Rauchmüller lässt deshalb die Fürstin sich sehr aufrecht halten, den Oberkörper mit der rechten Schulter nur unbedeutend zurücknehmen; den rechten Fuss, wie auf den nächsten Moment wartend, ruhig stehn und den linken weit im Schritt zurückstellen. Mit diesem wirft die Herzogin zugleich den glatten, nur mit gestickter Borte gezierten Kleiderrock völlig zur Seite, so dass das rechte Bein bis etwa drei Finger breit über den Knöchel sichtbar wird. Die rasche, federnde Beweglichkeit, die Rauchmüller hierdurch zur Geltung bringen wollte, erreichte er nicht ganz, da die Gewandmassen, die er rechts drapirt hat, zu lastend wirken und die er überdies wieder aufwägen musste. Er ordnet deshalb den mit breiter gestickter Borte versehenen dünnen Umhang, den die Prinzessin von der rechten Schulter her herumgelegt und mit dem linken Arm aufgenommen hat, unterhalb der Schneppe des nur am Ausschnitte festonirten Mieders quer über dem Körper an und lässt ihn auf der rechten Hüfte von der Hand raffen und vollfaltig „arrangirt" herniederfallen.

Die voll entwickelten Formen des feinen Oberkörpers sind bis über die Mitte der hoch ansetzenden Brüste entblösst. Die Schultern fallen reichlich stark ab. Den schlanken im Ansatz zu dicken Hals ziert eine Perlenschnur. Er trägt einen gar feinen klugen Kopf, aus dessen schmalem, langem Oval zwei fast übergrosse Augen gütig und liebreich zum Gatten blicken, während ein sinnender, aber auch etwas herber Zug den zu flachen und unschön an den Ecken emporgezogenen reichlich

grossen Mund umspielt. Die gekrönte, hohe Stirn, an der die gewöhnliche, eingezogene, lange Nase fast ohne Einsattelung ansetzt, wird an den Schläfen von dem künstlich gelockten Haar bedeckt. Der Meister hat es auf der rechten Seite zurückgenommen, auf die linke Schulter aber weit vorfallen lassen. Er legt dadurch den Ansatz des Kopfes frei und verleiht gleichzeitig dem geistvollen Frauengesicht einen kräftig hebenden Hintergrund.

Wie nicht zuvor hat der Künstler diesmal die Vorzüge seiner Technik in der Wiedergabe des Fleisches offenbart. Der weiche Frauenkörper ist so meisterhaft modellirt, dass man glaubt, man könne beim Anfassen die Hand eindrücken.

Der Mutter tritt die fast älter aussehende junge Herzogin Charlotte zur Seite bezw. gegenüber. Die junge Prinzess[7]) war körperlich und geistig so früh entwickelt, dass sehr ernste Männer sie bereits beachteten, als sie erst 15 Jahre zählte. Man nannte sie Schmuck und Zierde des Adels. Der grosse Kurfürst von Brandenburg wünschte sie als Gattin für seinen Thronfolger Karl; viele andere Fürsten begehrten sie zum Weibe — sie wandte aber Niemandem ihre Neigung zu. Ihr Geist wird als ungemein rege gekennzeichnet. Sie begriff die wichtigsten Sachen, so dass der grosse Kurfürst von Brandenburg sich mit ihr über schwerwiegende Staatsfragen unterhielt. Vor Allem machte sie aber ihr Liebreiz, ihre Freundlichkeit und Leutseligkeit zum Liebling aller. Sie heirathete schliesslich den in österreichischen Diensten stehenden Herzog Friedrich von Holstein-Sonderburg-Wiesenburg, dessen Schönheit und vornehm ritterliche Haltung sie so sehr bestochen hatte, dass sie ohne Vorwissen der Mutter die katholische Religion annahm und sich heimlich trauen liess. Sie hat bald erkennen müssen, dass sie sich einem Unwürdigen hingegeben, das Opfer schlauer Berechnung geworden war. Ihre Liebe war ein Rausch gewesen. Sie liess sich scheiden, zog nach Breslau, nahm in dem jetzigen Polizeipräsidium Wohnung und wurde eine Mutter der Armen, denen sie 1707 zu früh starb. Sie wurde zu Trebnitz in der Hedwigskapelle beigesetzt. An dem Gitter des wundervollen Grabdenkmales der heiligen Hedwig ist ihr reichlich flach modellirtes Reliefportrait angebracht.

In imponirender, fast etwas hochmüthig ablehnender Haltung steht die fürstliche Frau da, mit stark vor und zur Seite gesetztem rechten Fuss, der den reich gestickten Kleiderrock mit sich zieht. Die aus schwerem Atlas gefertigte Robe ist mit einer hochaufliegenden Stickerei geschmückt, die in breiter Bahn von der Taille herab und um den Saum des Rockes herumgeführt ist. Der Oberkörper ist nach der Mode der Zeit in eine enge glatte Corsage gepresst. Der von einer Perlenschnur umschlossene Hals und die Schultern sind entblösst. Ein Mantel fällt über den Rücken herab. Die Linke hat ihn an der Seite emporgenommen, die Rechte spielt mit dem Perlencollier, das am Busenausschnitt der Taille befestigt ist. Auf dem reichen, in grossen Strähnen um Haupt

[7]) Schück a. a. O. pg. 94 f.

und Stirn aufgesteckten Haar, ruht die fürstliche Krone. Das lange schmale Oval des vom Unglück gezeichneten Antlitzes mit der dünnen energischen Nase, dem kleinen vollen Munde und den grossen, etwas kalt messenden Augen spräche nur von einem eher strengen und sich durchsetzenden Charakter, wenn sich nicht eine gewisse allgemeine Milde in den Augen leicht bemerkbar machen würde.

Das Standbild des letzten im Jahre 1675 verschiedenen Gliedes dieses 900 Jahre zurückzuverfolgenden Fürstenhauses interessirt am wenigsten. Der Herzog Georg Wilhelm ist ein schlank gebauter Jüngling gewesen. Er steht in Vorderansicht ruhig da. Den linken Fuss hat er auf einen hohen Stein, der vor ihm liegt, gesetzt. Den Oberkörper, dessen rechte Schulter vorgeschoben ist, bedeckt ein prächtig gesticktes, bis zu den Knieen reichendes Gewand. Die Brust schützt ein Harnisch. Die jetzt verstümmelte Rechte hielt einen Lorbeerzweig mit drei Blättern.[8]) Die Beine stecken in einer Art Tricot, die Füsse in hohen Schnürstiefeln. Der Fürstenmantel und die herzogliche Krone schmücken natürlich auch Georg Wilhelm. Die mächtige Allongeperrücke umschliesst ein schmales, kränkliches, man möchte sagen durchsichtiges Antlitz, in dem zwei sehr grosse, stumpfe und freundliche Augen stehen. Der kleine, ein wenig geöffnete Mund, die enge, gerade und kurz abgeschnittene Nase erhöhen den Ausdruck energieloser Gutmüthigkeit. Es ist ein „letzter“ Piast, den die Kunstfertigkeit Rauchmüller's, wohl nicht zum Vortheile des ruhmreichen Geschlechtes der Nachwelt im Bilde erhalten hat.

Von Schlesien wandert der Meister wieder in seine österreichische Heimath zurück. Er begann in Wien eine Rolle zu spielen. Im Siegeszuge musste er aus uns nicht genauer bekannten Gründen von seinem Platze zurücktreten. Wahrscheinlich in Folge von Intriguen seines Nebenbuhlers Strudel und Genossen.

Es handelte sich in Wien um die bildhauerischen Arbeiten an der Pestsäule, die Kaiser Leopold 1679 aus Anlass der grossen Seuche gelobt hatte.[9]) Die Arbeiten für den Aufbau in Steinen nahmen 1680 ihren Anfang. Mathias Rauchmüller reichte ca. 1682 dem Kaiser ein Modell „einer auf dreieckigem Fuss und zwei Postamenten, zwischen neun Chören der Engel, stehenden Säule“ ein. Seine Gehilfen waren Jacob Auer von Gries bei Landeck und Johann Pichler aus Moos in Passeyr. Sein Projekt ist nicht ausgeführt worden, sondern eine grossartigere Anlage, die nicht von Rauchmüller entworfen ist. Es ergiebt sich dies aus einem Bericht vom 20. Januar 1687, in dem Rauchmüller nur nebenbei erwähnt wird. Man darf annehmen, dass er damals, wahrscheinlich in Wien, gestorben war. Trotzdem befinden sich Sculpturen von seiner Hand an der Pest- oder Dreifaltigkeitssäule: „hingegen waren die übrigen drei, als einer so linker Hand mit dem Buch sitzende, wie auch beide mit

---

[8]) Cfr. Wahrendorff's Chronik. l. c.

[9]) Jlg. a. a. O. pg. 94 ff. Hier wird auch die übrige Litteratur über die Pestsäule behandelt.

den Lauthen und Posaunen stehende Engel noch (sic) von Rauchmüller selbsten bewerkstelligt worden“.[10]) Diese Skulpturen sind mir nicht mehr erinnerlich und möchte ich nach dem List'schen[11]) Werke kein bestimmtes Urtheil abgeben. Aus der Abbildung ist aber doch ersichtlich, dass der Aufbau der Figuren ein verhältnissmässig ruhiger, dass die Bewegungen der Arme und des Kopfes zierlich, aber nicht geziert, dass die dünnen Gewänder nicht unruhig gelegt sind. Seine Nebenbuhler an diesem Werke dürften ihm nicht überlegen gewesen sein. Fuhrmann bemerkt von der Thätigkeit Rauchmüller's: Und haben die grössten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer M. Rauchmüller daran gearbeitet.

Während dieser Thätigkeit in Wien, schuf der „weltberühmte kaiserliche Bildhauer“ für Prag ein kleines 1½ Schuh hohes Thon- oder Lehmmodell zu einer Statue des hl. Nepomuk. Danach verfertigte der Bildhauer Brokoff zu Ronsperg eine „acht Schuh“ hohe hölzerne Statue[12]). Diese wurde nach Nürnberg gebracht, in Thon abgeformt und von dem Stück- und Glockengiesser Wolf Hieronymus Herold gegossen. Am 31. August 1683 wurde das Werk auf der Brücke in Prag aufgestellt. Sie kostete über 7000 Gulden.

Der Heilige hat sich in Frontstellung hingestellt. Der Unterkörper ist fast unbewegt geblieben, nur den rechten Fuss hat er in unbedeutender Weise auswärts gedreht. Er hat die rechte Schulter zurückgenommen und den Kopf gegen die linke geneigt. Die Augen schauen aus dem mageren fein geschnittenen Antlitze in inbrünstiger Hingabe nach oben. Mit der Linken hält er vor den Leib einen Crucifixus, in der Rechten das Kreuzende und die Ruthe.

Der Umriss der Figur ist für eine Bronzearbeit, die im Freien aufgestellt werden sollte, zu geschlossen, sodass von einer Silhouettenwirkung nur sehr bedingt die Rede sein kann. Davon abgesehen, verleihen der ruhige, aber nicht starre Contur, die Zeichnung und die Masse der Arbeit bis zu einem gewissen Grade einen monumentalen, jedenfalls plastischen Charakter. Der Künstler hat allerdings, nach Art dieser Periode, zu viel Werth auf die Einzelarbeit gelegt, wodurch die an und für sich schon nicht sehr tief aufgefasste seelische Stimmung beeinträchtigt wird. Diese Mängel dürfen aber wohl zu einem nicht geringen Theile dem Bildhauer Brokoff zugewiesen werden. Im nördlichen Kreuzarme des Domes zu Mainz befindet sich ein traditionell als Rauchmüller bezeichneter Christus am Kreuz. Der Heiland hängt ausgestreckt am Marterholze. Er ist soeben verstorben Das Haupt ist schwer gegen die rechte Schulter gefallen, der Mund geöffnet; die Augen sind geschlossen. Die Arbeit ist in Holz geschnitzt und vortrefflich modellirt. Die Oberflächenbehandlung wirkt trockener und

---

[10]) Jlg. a. a. O. pg. 121, nach einem Bericht von 1687.

[11]) Dr. Camillo List, Barock u. Rococco Plastik in Oesterreich 1902.

[12]) Cfr. zu Brokoff oder Prokof. Jlg. in der deutschen Biographie Bd. XXII. Die hölzerne Statue wurde in Ronsperg in der Schlosskapelle aufgestellt. Cfr. Jul. M. Schottky, Prag. wie es war und wie es ist. Prag, 1831. II. Bd. 20 f.

härter als sonst — gewiss eine Folge des Materiales. Das Hüfttuch hat Rauchmüller, wie es damals fast stets geschah, etwas unruhig flatternd angeordnet. Friedrich Schneider rühmt „die fliessende Durchbildung, die Zartheit der Uebergänge an dem sehr schönen Crucifix", das mir nur in einer allerdings recht guten Photographie bekannt ist. Das ebenfalls im Mainzer Dom aufgestellte prächtige Marmordenkmal v. d. Leyen's († 1714), das auch Rauchmüller zugewiesen wird, lässt in der Technik eine allgemeine Verwandtschaft mit unseres Künstlers Art wahrnehmen, ist aber jedenfalls weder von ihm noch von seiner Werkstatt gearbeitet worden. Das Todesdatum v. d. Leyen's schliesst dies aus. Selbst wenn wir annehmen wollen, dass Rauchmüller in früheren Jahren das Modell eingesandt habe, bleiben kaum zu beseitigende chronologische Schwierigkeiten übrig. Der architektonische Aufbau weist zudem auf eine etwas jüngere Zeit hin.

Andere Werke des Meisters, wie auch seine Thätigkeit als Maler, sind meines Wissens nur handschriftlich bezeugt. Jlg[13]) erzählt, dass Abraham a Santa Clara im Jahre 1680 einen Brunnen aus Quadern erbauen liess, dessen Auslaufkasten aus Ziegeln Rauchmüller mit Frescogemälden schmückte. Bei dem Kurfürsten von der Pfalz stand er wegen seiner Elfenbeinarbeiten in Gnaden. Nach seiner Zeichnung hat J. Sandrat den Tod der Sophonisbe und der Cleopatra gestochen. Sein Sohn Heinrich Ernst, kaiserlicher Kammerdiener, wurde am 3. September 1706 mit dem Prädicate Ehrenstein in den Adelsstand erhoben „in Ansehung, sowohl seines abgeleibten Vaters Mathias Rauchmüller's als eines sowohl in der Malerei als Bildhauerei gewesen virtuosen Künstlers."

Wenn einmal eine Geschichte der deutschen Bildhauerei des XVII. Jahrhunderts, zu der ich noch ein paar Bausteine herbeizutragen beabsichtige, geschrieben wird, so wird der Name Rauchmüller nicht fehlen dürfen. Denn trotz allem Tadel, der vernehmlich lauten wird: weichlich, etwas übertreibend, überladen, phantasielos, wird man den innerhalb der deutschen Kunstanschauungen dieser Epoche geschickten, einfachen Aufbau der Gestalten, die nicht unerhebliche Fähigkeit des Charakterisirens und die vortreffliche Meisselführung anerkennen müssen.

---

[13]) A. a. O. pg. 99.

When was Titian born?

I must thank Dr. Georg Gronau for his very fair reply, published in these pages[1]) to my article in the Nineteenth Century on the subject of Titian's age.[2]) He has also most kindly pointed out two pieces of contemporary evidence which had escaped my notice, and although neither of these passages is conclusive proof one way or the other, they deserve to be reckoned with in arriving at a decision.

Dr. Gronau formulates the evidence shortly thus:

Vasari in 1566 or 1567	says Titian is over	76
The Spanish Consul in 1567	„ „	85
Titian himself in 1571	„ he is	95

and he adds that this new piece of evidence, viz., the letter of the Spanish Consul to King Philip, instead of helping us, only makes the confusion worse.

What then are we to think when yet another — a fourth — contemporary statement turns up, differing from any of the 3 just quoted? Yet such a letter exists, and I am happy in my turn to point out this fresh piece of evidence, in the hope that instead of making the confusion worse, it will help us to arrive at some decision.

On October the 15th 1564 Garcia Hernandez, Envoy in Venice from King Philip II, writes to the King his Master that Titian begged that His Majesty would condescend to order that he should be paid what was due to him from the court and from Milan . . . . . For the rest the painter was in fine condition, and quite capable of work, and this was the time, if ever, to get „other things“ from him, as according to some people who knew him, Titian was about 90 years old, though he did not show it, and for money everything was to be had of him.[3])

In 1564 then the Spanish Envoy writes that Titian was said to be about 90. Let us then enlarge Dr. Gronau's table by this additional statement, and further complete it by including the earliest piece of evidence, the statement of Dolce in 1557 that Titian was scarcely 20 when

---

[1]) XXIV. Band. 6. Heft, p. 457.

[2]) January 1902, pp. 123—130.

[3]) Quoted from Crowe and Cavalcaselle. II. 344. The Spanish original is given at p. 535.

he worked at the Fondaco de' Tedeschi frescoes (1507/8). The year of Titian's birth thus works out:

Writing in	1557.	Dolce.	About 1489.
„ „	1566/7.	Vasari.	„ 1489.
„ „	1564.	Spanish Envoy	„ 1474.
„ „	1567.	Spanish Consul	„ 1482.
„ „	1571.	Titian himself	„ 1476.

Now it is curious to notice that the last 3 statements are all made in letters to King Philip, either by Titian himself, or at his request by the Spanish agents.

It is curious to notice these statements as to Titian's great age occur in begging letters.[4]

It is curious to notice they are mutually contradictory.

What are we to conclude?

Surely that the Spanish Envoy, the Spanish Consul, and Titian himself out of their own mouths stand convicted of inconsistency of statement, and further that they betray an identical motive underlying each representation, viz., an appeal ad misericordiam.

Before however contrasting the value of the evidence as found in these Spanish letters with the evidence as found in Dolce and Vasari, let us note two points in these letters.

Garcia Hernandez, the Spanish Envoy writes „According to some people who knew him Titian was about 90 years old, though he did not show it.“ Now if Titian was really about 90 in the year 1564, he will have lived to the age of 102, a feat of longevity of which no one has ever accused him! Apart therefore from the healthy scepticism which Hernandez betrays in this letter we may certainly conclude that „some people who knew him“ were exaggerating Titian's age.

Secondly, Titian's letter of 1571 says he is 95 years old. Titian's similar letter of 1576, the year of his death, omits to say he is 100. Surely a strange omission, considering that he refers to his old age 3 times in this one letter.[5] Does not the second letter correct the inexactness of the first? and so Titian's statement goes for nothing?

The collective evidence then of these Spanish letters amounts to this, that in the words of the Envoy „for money everything was to be had of

[4]) I have quoted Titian's letter in full in the Nineteenth Century. That of the Spanish Consul is given in the Jahrbuch der Sammlungen des A. H. Kaiserhauses VII. p. 221, from which I extract the passage. „El dicho Ticiano besa pies y manos de V. M., y suplicà umilmente a V. M. mande le sea pagado lo que le ha corrido de las pensiones de que V. M. le tiene echo merced en Milan y en esa corte, y la trata de Napoles, y con los 85 años de su edad servira a V. M. hasta la muerte.“

[5]) I have quoted this letter also in full in the Nineteenth Century. I am indebted to M. Salomon Reinach for making this point (Chronique des Arts. Feb 15. 1902. p. 53.)

Titian", and accordingly any statement as to his great age when thus made for effect must be treated with the greatest suspicion.

But is the evidence of Dolce and Vasari any more trustworthy? Dr. Gronau is at pains to show that both these writers often made mistakes in their dates, a fact which no one can dispute. Their very incorrectress is the more reason however for trusting them in this instance, for they happen to agree about the date of Titian's birth; and although neither of them expressly gives the year 1489, they indicate separate and independent events in his life, the one, Dolce, at the beginning, the other, Vasari, at the end, which when looked into give the same result.

Moreover be Dolce ever so anxious to cry up his hero Titian, and make him out to have been precocious, and be Vasari ever so inexact in his chronology, we must remember that when both of them wrote, the presumption of unusual longevity had not arisen, and that their evidence therefore is less likely to be prejudiced in this respect than the evidence given in obituary notices, such as occurs in Borghini's „Riposo" of 1584, and in the later writers like Tizianello and Ridolfi.

That Borghini therefore says Titian was 98 or 99 when he died, and that Tizianello and Ridolfi, 38 and 64 years later respectively put him down at 99 is by no means proof that such was the case. It would seem that there had been some speculation before and after Titian's death as to his exact age; that no one quite knew for certain; and that Titian with the credulousness of old age had come to regard himself as well high a centenarian. Be this as it may, I still hold, that the evidence of Dolce and Vasari that Titian's birth occurred in 1489 is more trustworthy than either the evidence found in the 3 Spanish letters, or the evidence as given in the obituary notices of Borghini and others.

One word more. If Titian was born in 1489, instead of 1476/7 it does make a great difference in the story of his own career, and what is more, the history of Venetian art in the early 16.th century as it centres round Giorgione, Palma and Titian will have to be carefully re-considered. *Herbert Cook.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

A. Marignan. Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs. Paris, Bouillon. (Rue de Richelieu 67) 1899.

Es sei erlaubt, wenngleich verspätet, auf dieses Buch hinzuweisen, das, in Deutschland kaum beachtet, doch der Vermittler zeitgemässer Betrachtungen ist. Es bedeutet einen anregenden Beitrag zur Lösung des oströmisch-byzantinischen Problems; zugleich mag es uns ansporpen, auch bei uns die Denkmäler der ältesten, ornamental-symbolischen Steinplastik erneuter Kritik zu unterziehen. Wie der Titel besagt, handelt es sich um ein Zusammenarbeiten Zweier, um die pietätvolle Codification skizzenhaft zurückgelassener Gedanken des Altmeisters durch die Hand eines Freundes, der vor anderen durch seine Kenntniss der Schriftquellen und mühsam erworbene Autopsie berufen war, die Ideen des Verblichenen der Oeffentlichkeit zu vermitteln.

Courajod hatte sich, zumal seit er die Lehrkanzel am Louvre inne hatte, mit Leidenschaft auf die Erforschung der altfranzösischen Kunst geworfen. Den Kenner Italien's interessirte hier neben dem Obsiegen des Individuellen in der nordfranzösisch-flandrischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, die Decorative der Frühzeit (vom V.—XI. Jahrhundert). Denn er entdeckte auch hier in der Auswahl der Motive (sechstheilige Sterne, Rosen, Linienspiele, Bandverschlingungen, Flechten, epheuartiges Blatt (as de pique), Palmette, Lebensbaum, Lilie, flachgearbeitete, wohl von Vögeln belebte Weinranke, Vasen mit paarweis gruppirten Tauben, Pfauen, Greife, Hirsche, griechische Kreuze u. s. w.), aber auch in dem flachen Reliefcharakter überraschende Analogieen zu den italienischen Arbeiten dieser Zeit, was theils auf Beziehungen, theils auf gemeinsame Quellen schliessen liess. Diese suchte und fand er im Orient: nicht so sehr in Byzanz selbst, als in Syrien und Aegypten, in jenen Landschaften, deren hervorragende Rolle in der frühchristlichen Kunst, auf Grund ganz anderen Materiales, auch in der deutschen Forschung betont worden ist, besonders von Strzygowski. Violet-le-Duc's kühne These von dem Einfluss der syrischen Monumente auf die frühfranzösische Kunst wurde also in einem anderem

Sinne von C. als zutreffend befunden. Der Umstand, dass der frühchristliche Ursprung dieser Bauten nicht bezweifelt werden kann, — denn sie müssen vor dem Einfall der Araber entstanden sein — vereinfachte die Aufgabe. — C. verfolgte jene decorative „Grammatik“ bis in die vor christliche Kunst Phönizien's und Palästina's, Assyrien's und Persien's; der Louvre bot hier schon ein reiches Material, das den Znsammenhang sicher zu stellen schien. — Es handelt sich bei jenen Motiven nach C. z. Th. um uralte Symbole (bei dem Stern, der Rose z. B.), um Ideogramme, die in diesen orientalischen Landschaften seit Alters heimisch und bedeutsam, den griechisch-römischen Motivenschatz überdauerten, bis sie schliesslich auch im Abendland, in dem oströmischen Vorwerk Ravenna, in dem zumal seit dem VII. Jahrh. unter griechischen Päpsten orientalisirten Rom wie im merovingischen Gallien zur Herrschaft gelangten. Zweifellos ist jedenfalls die internationale Geltung dieses „gräco-orientalischen“ Geschmackes, der sich in wenigen, zäh festgehaltenen Motiven gefällt, der Darstellung menschlicher Figuren aber gern aus dem Wege geht, während mehrerer Jahrhunderte. Ueber die stadtrömischen Denkmäler dieser Gattung (bis zu Ende des X. Jahrhunderts, das Meiste aus dem VIII. und IX.) giebt ein besonderer Abschnitt (S. 63—72) Auskunft. Dieser Motivenschatz wird in Ravenna den Ostgothen, durch sie den Longobarden übermittelt; diese sind seine Verbreiter in karolingischer Zeit.

Auch C. und M. nehmen in der sog. „Plastik longobardischen Geschmacks“ (Zimmermann) ein Mithineinspielen germanisch-barbarischen Wesens an, besonders in der Entwicklung des Flechtwerks zum Bewegten, Scharfbrüchigen. Wenn aber Zimmermann und Stückelberg diesen „Geschmack“ als national-longobardisch bezeichnen und sein Auftreten in ganz Italien (auch in Rom) und darüber hinaus aus der Ausbreitung dieser Rasse erklären, sucht C. die Häufigkeit dieser Arbeiten an der Adria (von Ancona bis Dalmatien) aber auch in Rom aus dem steigenden Einfluss Ravenna's und des Orients abzuleiten. Dass hieran etwas Richtiges ist, giebt Zimmermann zu, wenn er sagt (Spuren der Langobarden, 1894, S. 27): den Uebergang zu den Sculpturen nach longobardischem Geschmack bilden die Kanzelfragmente im Dom und in S. Giovanni e Paolo zu Ravenna aus dem VI. Jahrhundert. Auch A. Riegl (die spätrömische Kunst-Industrie, Wien, 1901, S. 157) bezeichnet die longobardische Bandornamentik als „oströmisch“; zu vergleichen seine Beobachtungen über in Longobardengräbern gefundene durchbrochene Metallarbeiten, deren Decorationsmotiv an ägyptischen Funden, aber auch an den Marmorgittern in S. Vitale wiederkehrt (S. 153).

In dem geistsprühenden Buche Riegl's findet man auch, was hier hinzugesetzt sei, ganz neue Aufstellungen darüber, wann in Rom und Ravenna die ornamental-symbolische Richtung in der Plastik obsiegte. Riegl nimmt die Blüthe der altchristlichen Figurensarkophage schon vor Constantin an (in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts); in diese Zeit setzt er den des Junius Bassus (bisher in's Jahr 359 datirt). Das Gros

der schlechter gearbeiteten müsste entsprechend mitrücken und wäre in die Zeit Constantin's, die Ausläufer in die zweite Hälfte des IV. Jahrhunderts zu setzen. In das V. fiele von den stadtrömischen so gut wie nichts mehr (S. 98). Schon mit Honorius würde demnach in Rom sowohl wie in Ravenna die ornamental-symbolische Sarkophagsculptur einsetzen.

C. und M. geben S. 63 bis 72 eine Liste der ornamental-symbolischen Sculpturen Italien's, die ausser Rom und Ravenna circa 60 Orte umfasst, sie fusst z. T. auf Cattaneo und Rohault de Fleury.

Das Thema der syrischen (griechischen, jüdischen) Einwanderung im Abendlande (Ravenna, Rom, Neapel, Spanien und Frankreich) ist zuerst von Scheffer-Boichhorst erörtert, wie besonders die Durchsetzung des fränkischen Clerus und der Kaufmannschaft mit syrischen Elementen. Janitschek zog daraus die ersten Folgerungen für die Kunstgeschichte in seiner Beurtheilung merovingisch-karolingischer Hss. (Trierer Adahs. 69 f., 85, 90 f.) Die historischen Thatsachen lassen vermuthen, dass Gallien auch in der Kunst zahlreiche *directe* Beziehungen zum Orient gehabt hat, was denn auch schon frühzeitig zu spüren ist (zu vgl. z. B. Salomon Reinach, Antiquités nat., Vorrede). Daneben ist jedoch auch die Vermittlerrolle Italien's wichtig gewesen. So entwickelt sich in Toulouse neben der von Rom inspirirten Arler Sarkophagplastik ein zweites Atelier in enger Beziehung zu Ravenna (S. 18 f.) Diese Beziehungen zu Ravenna hat schon 1886 (was hier erwähnt sein mag) Portheim betont (Ueber den decor. Stil. d. altchr. Kst., Stuttgart, Spemann, 1886, S. 28 f.); seine Beobachtungen kommen mit denen C.'s so sehr überein, dass ich ein paar Sätze hier anführe: „Wir verfolgen die um sich greifende Uebergehung der menschlichen Gestalt von Ravenna und Mailand nach Bordeaux, Moissac, Soissons, Auch, Toulouse (Garr. 388, 1. 2. 5. 6; 388, 3 und 4, 387, 4. 5. 9). Den Weg von Ravenna nach Südfrankreich nimmt nunmehr die gesammte fortschreitende Kunst" . . . während „die römisch-gallische Sarkophagdecoration für alle Kunst der Folgezeit spurlos vorüber ging". Besonders dieser letzte Satz ist ganz aus Courajod's Seele. Weiter heisst es dann, dass (vom V.—X. Jh.) von Ravenna bis Tours nur ein einziges Ornamentsystem herrschte. Interessant ist bei Portheim der Hinweis auf die der decorativen Steinplastik parallel gehende Richtung in der Handschriftenmalerei, deren ältestes Beispiel der durch Wickhoff publ. Codex 847 der Wiener Hofbibl. ist; seine „Bilder", heisst es, „entsprechen vollkommen der Verzierung, welche wir an ravennatischen Sarkophag-Schmalseiten finden"; das wichtige ist, dass eben *statt* des Bildes eine Composition aus symbolischen und ornamentalen Motiven geboten wird.

Ein unmittelbares Ueberwirken des Orients auf das merovingische Gallien sieht C. z. B. in der Decoration von St. Jean in Poitiers, die durch den in Sternmotiven sich ergehenden Schmuck orientalischer Reliquiare angeregt sei, wie denn ein solches noch in Poitiers vorhanden ist (S. 89 Anm. 1 dazu S. 134); die byzantinischen Münzen dienen

als unmittelbares Vorbild für die fränkischen (S. 141), was von Prou genauer festgestellt wurde u. s. w. Der entschiedene Uebergang zum „graeco-orientalischen“ Flachstil in der Monumentalsculptur, der nach C. und M. seit dem Ende des V. Jhs. in ganz Gallien bemerkbar ist, hinge nach M. (vgl. 138 ff.) auch mit dem Wiederaufleben des keltischen Elementes nach dem Sturz der römischen Herrschaft, wie andererseits mit dem noch ganz im Ornamentalen steckenden Kunstvermögen der germanischen Eroberer zusammen. Als ein werthvoller Anhang ist den in der Anordnung des Materiales ein wenig verworrenen Kapiteln über die Monumente dieser Art in Gallien ein nach Départements geordnetes „Corpus des monuments et des fragments de sculpture de l'époque franque en France“ beigegeben. Zahlreiche Angaben über die Analogieen zu italienischen Arbeiten, besonders den ravennatischen, über die Schulzusammenhänge zwischen den Arbeiten in Gallien unter sich, wie über die Zeit ihrer Entstehung sind diesem Verzeichniss gleich eingefügt.

Von Interesse ist ein Vergleich von Courajod's Anschauungen mit den neuesten Aeusserungen Strzygowski's (Hellas i. d. Orients Umarmung, SA a. d. Beil. zur Allg. Zeitg., München 1902), der von C. ganz unabhängig urtheilt. Was bei Letzterem besonders kühn erscheinen mag, ist die Verknüpfung des „Frühbyzantischen“ mit dem Altorientalischen über das Hellenistisch-Römische hinweg. Auf dieser Spur sehen wir auch Strzygowski. „Was wir byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient“ (S. 10); „das Hellenische, besser Hellenistische, das sich hineinrettet, tritt in Byzanz, wie dann in der Kunst der Khalifen in ganz neuem Gewande auf“. Der „Alte Orient“ wird nach Strz. in Kleinasien sowohl wie in Syrien, Mesopotamien und Aegypten in spätantiker Zeit wieder lebendig, was für Aegypten z. B. durch die neuesten Ausgrabungen in Kom es Schugafa und Gabira in überraschender Weise bestätigt werde, indem hier z. Th. *über* decorativen Malereien im Stile derer von Pompeji, solche altägyptischen Stiles gefunden wurden, die der Zeit nach etwa zwischen Vespasian und Hadrian zu setzen sind. Die Consequenzen, die Strz. hieraus für die frühchristliche Kunst zieht, gehen z. Th. noch über C.'s Ansichten hinaus. Die christliche Basilika, heisst es S. 11, lässt sich viel leichter an den altägyptischen Bautypus als an irgend eine Urform des Griechischen und Römischen anschliessen“ (vgl. S. 17); S. 14 f. wird eine Beobachtung Puchstein's mitgetheilt, wonach die frühchristlichen Kirchen Syrien's auffallende Aehnlichkeiten in der Grundrisseintheilung und Fassadenbildung mit dem Salomonischen Tempelbau haben; insbesondere habe die Fassade des Tempels, wie öfter an syrischen Kirchen, eine offene Halle zwischen zwei Thürmen gezeigt. Der nach Strz. in Mesopotamien wurzelnde Raumbau verdränge (seit hellenistischer Zeit) den griechischen Massenbau; damit hänge zusammen der Uebergang zum Colorismus und zum Flachrelief; „die Masse ist todt“; nicht die Gliederung der stofflichen (Stein)-Massen liegt jetzt dem Architekten im Gefühl, sondern er gestaltet den Raum und schmückt daher die inneren Raumgrenzen, nicht wie die Antike das Aeussere; die figurale

Plastik tritt also zurück; die Statue verschwindet fast; das Relief verliert seine malerische Ausladung und tritt zurück in seine „altorientalische“ Flächenhaftigkeit. „Die altorientalische Bohrtechnik“ . . . „wird das Mittel, womit sich der Colorismus in der Steinarbeit durchsetzt.“ Interessant ist, dass auch Strz. das Flechtband, die Gitter- und Netzmotive, die Weinranke für altorientalischer Herkunft hält.

Strzygowski's und Courajod's Anschauungen laufen im Grunde auf dasselbe hinaus: sie Beide suchen den Ausgangspunkt der christlichen, der „modernen“ Kunst im „alten Orient“; beide zielen auf die Gothik.

Dass mit dieser Grundthese sehr interessante Perspectiven gegeben sind, ist keine Frage.

Auch Riegl betont immer aufs neue die merkwürdigen Analogieen zwischen dem Spätantik-Frühchristlichen und dem Altorientalisch-Vorklassischen (24, 32, S. 42, 100, 112 ff, 130, 143, 146, 176, 185). Aber für ihn handelt es sich hier im Grunde um ein Sichberühren von Extremen; der innere ästhetische Gegensatz (im „Kunstwollen“) ist nach ihm stärker als die äusserliche Verwandschaft. Hier stehen die Ansichten also gegeneinander. Jedenfalls wird der Riegl's in dieser Zeitschrift noch weitere Würdigung zu Theil.

Wie verwickelt die Dinge liegen, auch wenn man wie C. und M. die ästhetischen Fragen ganz bei Seite lässt, das mag an der „Grammaire décorative de l'Orient“ noch kurz erläutert werden. Denn mögen die meisten dieser Motive wirklich *in letzter Linie* orientalisch sein, ja, mögen sie sich vom Orient her in der christlichen Kunst verbreitet haben, es bleibt nur zu zweifelhaft, ob nicht doch die hellenistisch-römische Kunst diese Elemente der christlichen vermittelt hat. C. und M. stellen es so dar, als ob die griechisch-römische Decoration in nichts bestünde als den Motiven des Eier- und Perlstabes, des Zahnschnitts und des Mäanders (vgl. S. 24); in Wirklichkeit aber sind auch der griechisch-römischen Kunst die sämmtlichen Motive der „Grammaire décorative de l'Orient“ nicht nur bekannt, sondern sehr geläufig gewesen, wie denn ja Mazzanti diese ganzen Decorationen geradezu von Rom herleitet!

Denn man braucht nur eine Publication über Herculanum und Pompeji aufzuschlagen, um jenen nicht nur vereinzelt, sondern in dichten Gruppen zu begegnen. An ein und demselben Stücke finden wir hier z. B. dreisträhniges Flechtwerk, neben gereihten Rosen und Sternen, Hirschen und Greifen (vgl. Roux-Barre, Herculanum und Pompeji, Vollständige Sammlung der Malereien, Mosaiken und Bronzen, Hamburg, 1841, VI, Taf. 71). Herzblattmotive, allein oder mit sechstheiligen Rosen alternirend, sechstheilige Sterne, symmetrisch gestellte Pfauen oder Tauben, eine Palmette, einen stilisirten Baum, eine Vase zwischen sich, Weinranken, allein oder aus Vase aufsteigend, sind hier ebenso zu finden, wie mannigfache Schnur- und Bandmotive, welche sogar in der auf christlichen Monumenten so häufigen kreuzartigen Durchschlingung vorkommen (vgl. a. O. IV, Taf. 5, 15). Die symmetrisch gestellten Vögel, die Brunnen und Vasen, das

Weinlaub, die Palmetten gehören zu den beliebtesten Motiven der Viridarien etc. Wichtig ist doch auch, dass die Motive der Grammaire orientale schon der römischen Katakombenkunst bekannt sind, sowohl der Malerei als der Steinarbeit. Neben den reliefirten Sarkophagen ist ja in Rom eine Fülle von einfachen Grabtafeln aus dem ersten christlichen Jahrhundert erhalten, und hier finden sich — in einfacher Ritzarbeit — dieselben Motive, die dann auf den ravennatischen Sarkophagen in Relief erscheinen. Von den christlichen Archäologen verschiedenster Richtung wird zudem zugegeben, dass die wichtigsten dieser Motive direct der Antike entnommen sind, so die Pfauen, die von der altchristlichen Kunst ja auch in dem gleichen Sinne — als Symbol der Unsterblichkeit — verwendet werden, wie von Griechen und Römern, so die Vasen, welche die Alten den Todten mit in's Grab gaben, eine Sitte, die von den Christen beibehalten ward, so die Weinranke, die in den ältesten christlichen Malereien, wo sie sich findet, mit antiken Amoretten belebt erscheint. Die Art, wie auf den christlichen Grabinschriften das Eppichblatt (as de pique) als trennendes Motiv zwischen den Worten vorkommt, thut ebenfalls den Zusammenhang mit der römischen Tradition dar. Aber auch die späteren Decorationen, die C. und M. im Auge haben, zeigen oft genug diesen Zusammenhang mit der Antike, was schon Zimmermann sehr gut hervorhebt. Hat man in Fällen, wo sicher Griechisches und „Orientalisches" nebeneinander stehen, das Recht, von einer Durchkreuzung zweier ganz heterogener Kunstströmungen zu sprechen, oder ist es nicht wahrscheinlicher, dass die hellenistisch-römische Kunst, in der alle diese Motive schon bei ander liegen, sie der christlichen — in einem vollen Strausse — dargeboten hat?

Natürlich wird es zur weiteren Klärung dieser Fragen wichtig sein, erst einmal die Steindenkmale dieser Richtung auf ehemals oströmischem Boden in ein Corpus zu sammeln; bekanntlich kommen hier fortgesetzt Sachen dieser Art zu Tage (vieles fand sich z. B. in Priene), während anderes wieder verschwindet. Einstweilen begnügen wir uns, zwischen den verschiedenen Forschern insofern eine Concordanz festzustellen, als sie alle — auch Riegl — die Quellen des künstlerischen Fortschritts in spätantik-frühchristlicher Zeit eher in Ostrom als in Westrom suchen. — —

Bemerkenswerth bei C. und M. der Versuch, die französische Kunstgeschichte auf der Grundlage der Rassenmischung aufzubauen, sie gleichsam aus einer ethnographischen Karte heraus zu begreifen. Angeführt sei hier die Bemerkung auf S. 9: „Après la conquête romaine, la partie de la Gaule qui conserva le mieux le caractère gaulois, fut le nord des pays arrosés par la Seine et par l'Oise. Ce sera plus tard le berceau de l'art gothique".

Vöge.

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von **Ernst Steinmann.** Erster Band: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. 1901. Textband mit vielen Abb. 8⁰. S. 710. — Tafelwerk fol. mit 34 Tafeln.

Als im Jahre 1899 vom Reichshaushaltsetat die erforderlichen Summen zur Herausgabe des Werkes, dessen erster Band jetzt vorliegt, bewilligt wurden, hat es nicht an lebhaften Discussionen in den kunsthistorischen Kreisen über die Frage gefehlt, ob denn wirklich eine solche Publication als eine wissenschaftlich besonders wünschenswerthe und dringliche zu betrachten sei. Vielen wollte es bedünken, als gäbe es andere bedeutungsvolle grosse Aufgaben, die in bei weitem höheren Grade eine Förderung verdienten, Aufgaben, wie sie namentlich auf den kunsthistorischen Congressen bei gemeinsamen Berathungen in's Auge gefasst worden sind. Man wies darauf hin, dass man von den Fresken der Sixtinischen Kapelle gute photographische Reproductionen besässe, die Jedermann zugänglich seien, und dass es genüge, deren Collection durch Einzel-Aufnahmen zu ergänzen. Und es käme ja schliesslich im Wesentlichen doch eben nur auf die Gemälde an, da der Raum als architektonisches Werk von keiner besonderen Bedeutung sei und auch sein plastischer und sonstiger Schmuck ein nur secundäres Interesse beanspruche. Endlich glaubte man, nachdem Müntz und Andere gründliche Untersuchungen schon angestellt, nicht viel Neues an Resultaten archivalischer Forschung erwarten zu dürfen.

Heute nun stehen wir vor der Thatsache der Veröffentlichung des ersten Bandes des Steinmann'schen Werkes und die Frage ist: behalten jene Einwände ein Recht? Die Antwort fällt je nach dem Gesichtspunkt, den man gewinnen mag, verschieden aus. Fasst man die geschichtliche Bedeutung der päpstlichen Palastkapelle dem Allgemeinen nach in's Auge, so erscheint eine Huldigung, wie sie ihr in einer solchen, alles Einzelne beschreibenden und alle historischen Data sammelnden Publication dargebracht wird, höchst gerechtfertigt. Urtheilt man nur nach den kunstgeschichtlichen neuen Ergebnissen, so wird man sagen müssen, dass man sie in einer gedrängteren Form, noch willkommner geheissen haben würde, als in der weitschweifigen, welche dem Verfasser durch die ganze umfängliche Anlage des Werkes sich aufdrängte. Er hatte von vornherein mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dass erstens eine Schilderung des künstlerischen und culturellen Lebens unter Sixtus IV schon von Schmarsow in seinem Melozzo da Forlì gegeben worden und zweitens Neues von wesentlichem Interesse über die Meister, welche die Geschichte des Moses und Christi an den Wänden der Kapelle schilderten, nicht beizubringen war.

So musste das Hauptgewicht seiner Untersuchung auf die Schilderung, Würdigung und Deutung der Historien fallen, und hierdurch, wie durch den Zweck einer Veröffentlichung der Wandbilder im Ganzen und Einzelnen, ward der Charakter und die Bedeutung des Buches bestimmt.

Ist man sich hierüber klar geworden, so gewinnt man den Standpunkt einer Beurtheilung desselben. Man lässt die Frage nach der „Nothwendigkeit" fallen und hält sich, indem man jene nicht förderlichen Bedingungen der Gestaltung in gerechte Erwägung zieht, an das Gegebene und Geleistete.

Hier ist nun zuvörderst hervorzuheben, dass der ersten Anforderung, die gestellt werden muss, derjenigen nach Vollständigkeit der auf die Sixtinische Kapelle und ihre Kunstwerke bezüglichen litterarischen Angaben, durchaus entsprochen wird. Sowohl die handschriftliche und gedruckte Litteratur der Zeit Sixtus IV, als die der späteren Jahrhunderte bis auf unsere Zeit erscheint in umfassender und gewissenhafter Weise von Steinmann verwerthet, und im III. Anhang giebt Heinrich Pogatscher eine auf Durchsicht des gesammten bezüglichen urkundlichen Materiales beruhende werthvolle kritische Edition der Documente.

Auf diesen Grundlagen gestaltet Steinmann seine Darstellung in neun Abschnitten. Der erste ist Sixtus IV und seinem Hof, der zweite der Litteratur und Kunst in den Jahren 1471 bis 1481 gewidmet, im dritten wird der Bau und der Sculpturenschmuck der Kapelle, im vierten der Beginn der Malereien, im fünften deren Ikonographisches: „der historische Bilderkreis“ behandelt. Die folgenden drei haben die Ueberschriften: „Die umbrischen Meister in der Sixtina“, „Die Florentiner“ und „Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta“. Der neunte endlich giebt eine Schilderung des Cultus in der Kapelle. Dazu kommen im Anhang noch Angaben über die Biographen Sixtus IV und über dessen Portraitdarstellungen und Medaillen.

Aus dem Inhalt der ersten Darlegungen, welche in kurz zusammenfassender Weise das Leben und die Thätigkeit des Papstes, seiner Cardinäle und der Gelehrten uns vor Augen führen, genügt es, den willkommenen Ueberblick über die von Sixtus und seinem Kreise geschaffenen Bauten und Denkmäler, sowie über die Künstler hervorzuheben. Konnte der Verf. bezüglich der Architekten: Baccio Pontelli, Giacomo da Pietrasanta, Meo del Caprina, Giovannino de' Dolci, Gratiadei da Brescia, und der Bildhauer: Mino, Giovanni Dalmata, Verrocchio, Antonio und Pietro Pollajuolo und Andrea Bregno auf den Forschungen von Müntz, Gnoli, Schmarsow und v. Tschudi fussen, so stellte die Malerei trotz Schmarsow's „Melozzo“ ihm die Aufgabe neuer Untersuchungen, die verschiedene bemerkenswerthe Resultate ergaben. So bereicherte er unsere Kenntniss von der Kunst des Antonazzo durch die Veröffentlichung eines bisher unbekannten Gemäldes im Vatican: der „Madonna della Rota“, das als das bedeutendste unter den erhaltenen Bildern des Meisters, dem auch noch eine Veronica in der Sacristei von S. Peter und eine Madonna in der dritten linken Seitenkapelle von S. Pietro in Montorio zugeschrieben wird, genannt werden muss. Weiter erhalten wir einige neue, Giulio Mancini entnommene Mittheilungen über Melozzo's Thätigkeit, und zwar in einer Kapelle in S. Maria Nuova in Campo Vaccino, wo er „schönste Prospectiven und grossartige Verkürzungen“ malte, und in der Kapelle des Stefano Nardini in S. Maria in Trastevere. Diese Wandmalereien sind freilich nicht mehr erhalten, aber in den Resten von decorativen, bisher nicht beobachteten Fresken in der Bibliotheca graeca des Vaticans glaubt Steinmann Melozzo's eigene Hand zu erkennen. Den Bildercyclus im

Hospital S. Spirito unterzieht er einer neuen Prüfung und unterscheidet zwei Hände, die eines Schülers des Lorenzo da Viterbo und die eines Gehülfen. Was die einstigen Malereien in der Chorapsis von S. Peter betrifft, so bringt er an Stelle Melozzo's, dem sie Schmarsow zugewiesen hatte, Perugino wieder zu Ehren und zwar auf Grund des Zeugnisses von Mancini, von dessen Angaben ausgehend er auch die Thätigkeit des Antonio da Viterbo (Madonna in San Cosimato) in Rom bestimmt. (Näheres über dessen Arbeiten in Orvieto und Corneto hat er in einer besonderen, dem Künstler gewidmeten Schrift beigebracht.) Mancini auch entnimmt er die Mittheilung, dass Benozzo Gozzoli 1483 die Kapelle des hl. Michael in S. Maria maggiore für den Cardinal Wilhelm von Estouteville ausgemalt habe. Endlich werden die Decken- und Lünettenmalereien der Sala latina der Vaticanischen Bibliothek, 1475 und 1476 von David Ghirlandajo nach dem Entwurfe Domenico's ausgeführte Bilder von Theologen und Philosophen, beschrieben.

Nach diesem allgemeinen Ueberblick über die künstlerische Thätigkeit unter der Regierung Sixtus IV folgt die Baugeschichte der Palastkapelle. Auch Steinmann verlegt den Beginn des Baues, wie man bisher annahm, in das Jahr 1473. Vollendet war sie nahezu 1477; 1480 ist man bereits, nach Jacob von Volterra, mit ihrer Ausschmückung durch Gemälde und Mosaiken beschäftigt. Dass Giovannino de' Dolci, dessen Portrait auf der „Schlüsselübergabe“ Perugino's nachgewiesen wird, der Architekt war, hatte bereits Müntz erwiesen. Vollendet auch der Ausschmückung nach war die Sixtina am 24. August 1483. Die Sacristei ward unter Innocenz VIII hinzugefügt, zwei Restaurationen fanden unter Julius II 1504 und 1508 (das Dach) statt, ein erneuter Ausbau des Daches wohl unter Paul III, vor 1555. Die oberen Räume des festungsartig abgeschlossenen Gebäudes waren, wie des Verfassers Untersuchungen ergaben, für die Wachtmannschaft bestimmt, im unteren Stockwerk war neben Magazinen die Wohnung des Cermonienmeisters. In dem Inneren der Kapelle, dessen Paviment mit Opus Alexandrinum geschmückt ward, ist nur einmal eine Veränderung vorgenommen worden, im Jahr 1573, als der Altarraum erweitert und die Altarschranken vorgeschoben wurden.

Vor 1480 muss der Sculpturenschmuck, bestehend aus dem handwerksmässig gearbeiteten Hauptportal (restaurirt 1522), der Cantoria und der Cancellata, vollendet worden sein. In den Reliefs der Cantoria, welche deutlich directe Benutzung antiker Reliefmotive zur Schau tragen, und der Cancellata ist, wie Steinmann auf Grund eines Vergleiches besonders mit den zwei Reliefs vom Grabmal Paul II im Louvre nachweist, der Stil Mino's da Fiesole, Giovanni Dalmata's und eines dritten Künstlers der Werkstatt (Cantoria und Candelaber) zu erkennen. Die Ausführung dürfte freilich im Wesentlichen von Schülerhand sein.

Zur Zeit, als diese Arbeiten geschaffen wurden, hatte auch bereits die Thätigkeit der Maler begonnen, deren Betrachtung, wie sich dies von selbst versteht, der weitaus grösste Theil des Buches bestimmt ist. Von

dem bekannten, zuerst von Gnoli publicirten Contract vom 27. October 1481 ausgehend kommt Steinmann zunächst zu folgenden Annahmen über die Datirung der Fresken. Vor dem eben angegebenen Zeitpunkt waren die Deckendecoration (wohl 1480), die Papstbildnisse (wohl 1480), vermuthlich die Gemälde der Altarwand und vier weitere Wandbilder (von Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino) vollendet. Welche die letzteren gewesen sind, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Den zuerst von Fabriczy bemerkten, von Steinmann publicirten Entwurf zu der mit Sternen geschmückten Decke von der Hand des Pier Matteo d'Amelia, über dessen Arbeiten in Viterbo, Orvieto und Rom (decorative Arbeiten im Belvedere, in den Appartamenti Borgia, Palazzo dell' Udienza etc.) Mittheilungen gebracht werden, enthält die Sammlung von Architekturzeichnungen in der Uffizien. Vom Herbst 1481 bis zum Sommer 1483 sind die zehn im Contract genannten Wandgemälde vollendet worden, und zwar kam zu den genannten Meistern (nicht vor Ende 1482) Luca Signorelli hinzu.

Die Papstbildnisse, auf die nunmehr die Aufmerksamkeit gelenkt wird, werden von Steinmann, in einer von Schmarsow's und Ulmann's Behauptungen vielfach abweichenden Weise, folgendermassen auf die Künstler vertheilt.

Fra Diamante: Eleutherus, Anicetus, Urbanus, Zepherinus, Antherus, Alexander und Telesphorus.

Ghirlandajo: Clemens, Iginus, Anakletus, Pius, Victor, Felix, Cajus Dalmata, Eutychianus.

Botticelli: Evaristus, Cornelius, Stephanus, Soter, Vojus (?), Sixtus II, Marcellinus.

Rosselli: Dionysius, Callistus.

Rosselli war von Schmarsow und Ulmann gar nicht genannt worden. Steinmann hat mit dieser Bestimmung unbedingt Recht.

Wie für die Anbringung der Papstportraits, die in chronologischer Folge von dem Mittelpunkte der Altarwand ausgehend auf die zwei Längswände sich vertheilen, hat auch für die Gegenüberstellung der Darstellungen aus dem Leben des Moses und Christi Sixtus IV an das Vorbild des alten Bilderkreises in S. Peter sich angeschlossen, aber freilich, indem er bei der Auswahl der Vorgänge besondere Gedanken obwalten liess, deren Erklärung wir erst Steinmann's im Wesentlichen überzeugenden, den Mittelpunkt seiner Untersuchungen bildenden Deutungen verdanken. Die typologische Beziehung tritt deutlich in den Freskenpaaren: Geburt Mosis und Geburt Christi (einst an der Altarwand), Beschneidung Mosis und Taufe Christi, Moses und Christus in der Wüste, Gesetzgebung Mosis und Bergpredigt Christi, hohenpriesterliche Gewalt (Rotte Korah) und apostolisches Priesterthum (Schlüsselübergabe), das Testament des Moses und das Abendmahl, die Auferstehung Christi und der Kampf um die Leiche Mosis (einst an der Eingangswand) hervor. Der unmittelbaren Vergleichung aber entziehen sich die Gegenstücke:

Pharao's Untergang im rothen Meere und die Berufung der Jünger. Diese auffallende Thatsache, wie schwer begreifliche Verschiebungen in dem historischen Gefüge der Geschichte Mosis und die Einschiebung einer alttestamentlichen Opferhandlung in die „Versuchung Christi" forderten zu einer Erklärung auf, die Steinmann in dem persönlichen Wunsche des Papstes fand, seine Gelehrsamkeit zu bethätigen und zugleich Anspielungen auf bedeutungsvolle zeitgeschichtliche Ereignisse zu geben.

So wäre in dem Reinigungsopfer des Aussätzigen — man vergleiche hierüber auch Steinmann's Darlegungen im XVIII. Bande dieser Zeitschrift —, das genau nach Leviticus Cap. 14 geschildert wird, eine Verherrlichung der in Sixtus IV Schrift „de sanguine Christi" gegebenen, gegen die Dominicaner gerichteten Ausführungen, wie auch eine Erinnerung an den Bau des Spitales von S. Spirito (Tempel im Hintergrunde) zu sehen. Der Untergang Pharao's sei zum Gedächtniss des Sieges Roberto Malatesta's bei Campo Morto über die Feinde des Papstes (Sommer 1482) gewählt worden. (Vgl. auch Steinmann's Aufsatz im Jahrbuch der k. preuss. Kunsts. XVI). Die Bestrafung der Rotte Korah endlich beziehe sich auf die Unterwerfung des haeretischen Erzbischofs von Krain Andrea Zamometic (Anfang 1483), worauf der Verf. schon in seiner Monographie über Botticelli hingewiesen hatte.

Nach diesem erklärenden Gesammtüberblick über den Freskencyclus folgt die Besprechung der einzelnen Bilder. Zunächst derjenigen von Perugino, der von 1480—1482 in der Kapelle thätig gewesen sein muss, und zwar in gemeinsamer Arbeit mit Pinturicchio. Zuerst entstanden die Gemälde der Altarwand, deren mittelstes, die Himmelfahrt Mariä, wir uns nach der von Wickhoff entdeckten Zeichnung reconstruiren dürfen. Nur bleibt es freilich sehr auffallend, dass Pinturicchio gerade dieses Hauptwerk entworfen haben soll und die Erklärung Steinmann's, Perugino habe den Entwurf dann verbessert, leuchtet mir nicht ein. Auch vermag ich den Beweis für solche Umgestaltung nicht in der Zeichnung (Abb. 118) zu erkennen, die nach meinem Dafürhalten nicht von Perugino herrührt, sondern viel eher den Namen des Raffaelino del Garbo, den sie trägt, verdient und nur nach Perugino angefertigt worden zu sein scheint.

Zur Reconstruction der Geburt Christi und auch der Geburt Mosis zieht St. Zeichnungen des Venezianischen Skizzenbuches heran. Die Vermuthung, dass der Blumen streuende Engel (Abb. 122) und der Tambourin schlagende (Kahl 21) Figuren des ersteren Bildes wiedergäben, dürfte schwerlich Zustimmung finden, da es kaum Analoga für sie in Darstellungen der „Geburt" giebt. Bezüglich jener Skizzenbuchblätter schliesst sich St. denen an, welche darin Versuche eines Peruginoschülers nach Originalskizzen für die Fresken sehen, und ich möchte ihm beistimmen, aber freilich ohne seine Verurtheilung des Copisten (S. 295) zu billigen, in dem ich nach lange festgehaltener anderer Meinung nun doch Raffael zu erkennen mich meinerseits genöthigt sehe, aus Gründen, die hier auseinanderzusetzen viel zu weit führen würde.

An der „Beschneidung des Mosesknaben“, für die einige neue Zeichnungen in Uffizien, Berlin und Mailand (Samml. Resta) nachgewiesen werden, haben nach Steinmann's Untersuchungen, welche auch auf technische Verschiedenheiten Gewicht legen, Perugino und Pinturicchio zusammen gearbeitet, daneben auch ein inferiorer Schüler. Hier gilt es einfach zu referiren, da eine Prüfung des Einzelnen, wie sie dem Verf. von den Gerüsten aus möglich war, zur Bildung einer bestimmten eigenen Meinung nöthig wäre. Perugino hätte den Kopf des Moses und die meisten Portraitköpfe der Scene rechts, links den Engel und die ein Gefäss tragende Frau ausgeführt.

Auch in der Taufe Christi wird die Landschaft Pinturicchio verdankt. Von Perugino rühren nur die Hauptgruppe her und einige Portraitköpfe, darunter einer, in dem Steinmann Giovanni Basso della Rovere, umgeben von Familienangehörigen, feststellen zu können glaubt.

Ganz anders verhält es sich mit der „Schlüsselübergabe“.

Hier tritt Perugino's Thätigkeit, nicht bloss was die Gestaltung der gesammten so bedeutenden Composition anbetrifft, sondern auch der Ausführung nach in den Vordergrund. Einem Schüler werden nur drei von den Aposteln (die zwei hinter Petrus, der jugendliche hinten in der Gruppe links) und die Figuren im Hintergrund zugewiesen. Offenbar aber hat Perugino Rom verlassen, ehe das Fresco vollendet war, denn — und hier erweist sich mir Steinmann's Ansicht als ganz zutreffend — Signorelli hat die zwei alten Apostel im Rücken Christi, sowie einige Portraits: den jungen Mann links, nach St.'s einleuchtender Darlegung Alfonso von Calabrien (1482 Ende December in Rom), den vornehmen Alten rechts (neben Perugino's Selbstportrait) und Giovannino de' Dolci ausgeführt.

Ghirlandajo's „Berufung der ersten Jünger“ muss vor October 1481 entstanden sein. In der feierlichen Gruppe von Gestalten rechts glaubt St. die Mitglieder der am 3. December 1480 vom Papste empfangenen Florentinischen Gesandtschaft und der in Rom ansässigen Florentiner zu erkennen. Freilich weiss er nur Dreien Namen zu geben: den graubärtigen Alten nennt er (eben des griechischen Bartes wegen, den auch Bessarion trug) Johannes Argyropulos, seinen Nachbar Giovanni Tornabuoni, für den Ghirlandajo eine Kapelle in S. Maria sopra Minerva mit Fresken geschmückt hatte. Das scheint mir nicht bewiesen. Das erste Werk Cosimo Rosselli's in der Kapelle dürfte die „Bergpredigt“ gewesen sein, in welcher Pier di Cosimo sicher die Landschaft und einige Knabenköpfe, auf die schon Ulmann aufmerksam machte, gemalt hat. Ich meine, dass man mit Morelli, Ulmann und Knapp doch auch wenigstens die Gruppe knieender Frauen am Hügel Piero zuschreiben muss. Eine andere Hand als die Cosimo's und Piero's tritt mir in der Frauengruppe ganz links entgegen. Steinmann weist auf einige interessante Portraits hin, und ich glaube, man wird hier gegen seine Bestimmungen weniger einzuwenden haben. Der Mann mit dem Kopftuch

und der Ordenskette links wäre der Johanniterritter Jacob von Almedia (1481 nach einem siegreichen Kampf mit Türken in Rom), der links neben ihm vielleicht sein Bruder, der portugiesische Gesandte, die vornehme Frau links im Hintergrunde die vertriebene Königin von Cypern, Charlotte von Lusignan (1481—1487 in Rom), der Mann neben ihr wohl ihr Gemahl Ludwig von Savoyen, dahinter hat sich Rosselli selbst dargestellt. Der bärtige Mann ganz rechts, als dritter hinten auf dem Bilde, wäre Georg von Trapezunt.

Im Abendmahl stammen alle Figuren des Vordergrundes von Rosselli. Ein Schüler, der auch an „Mosis Gesetzgebung“ und am „Untergang Pharao's“ mit thätig war, hat die kleinen Scenen im Hintergrunde gemalt, deren landschaftliche Theile von Pier di Cosimo sein könnten.

Auch in der „Gesetzgebung Mosis“ sind alle Hauptfiguren von Cosimo, die Landschaft von Piero.

Hingegen stammt der „Untergang Pharao's“ nach Steinmann ganz von Pier di Cosimo und jenem Schüler des Rosselli. Wie bekannt, gehen die Meinungen über den Autor dieses Frescos aus einander. Schmarsow und Ulmann wollten die Richtung Domenico Ghirlandajo's darin sehen, aber der erstere schrieb die Figurengruppe links dem Piero, Ulmann dem Benedetto Ghirlandajo zu (so auch Knapp). Ich möchte mich für Piero entscheiden, da jene Figuren künstlerisch der Kreuztragung Benedetto's doch weit überlegen und durch die Lichtwirkung besonders ausgezeichnet sind, und auch darin dünkt mich Steinmann Recht zu haben, dass der Maler der rechten Hälfte ein Schüler Rosselli's, nicht Ghirlandajo's ist. Den beiden älteren Kriegern rechts giebt St. die Namen Roberto Malatesta und Virginio Orsini, dem Cardinal mit dem Reliquiar den des Bessarion. In dem Jüngling hinter Moses wäre Pier di Cosimo zu sehen.

Botticelli's „Reinigungsopfer des Aussätzigen“ erfährt eine ausführliche Schilderung. Von Portraitbestimmungen finden wir: der Cardinal rechts vielleicht Giuliano della Rovere, der Mann mit dem Commandostab, Girolamo Riario. Nur an den Scenen im Hintergrunde scheint Schülerhand mitgearbeitet zu haben. Bei dem „Jugendleben des Moses“ beschränkt sich die Betrachtung auf die Beschreibung. In der „Bestrafung der Rotte Korah“ ziehen wieder einige Bildnisse das Interesse auf sich. Ob wir in dem zweiten Kopfe von rechts das Portrait Botticelli's zu gewahren haben, unterliegt sehr dem Zweifel. Der Geistliche daneben könnte sehr wohl Clemente Grosso della Rovere sein. Dass aber links Pomponius Laetus und der junge Alexander Farnese dargestellt seien, muss wohl als eine zu phantasievolle Annahme bezeichnet werden.

Das zuletzt besprochene Gemälde: „das Testament des Moses“, das Werk Signorelli's, weist die Mitarbeiterschaft Bartolommeo's della Gatta (Selbstportrait in dem Geistlichen mit Musikinstrument hinter Moses?)

auf, dem Steinmann ausser einigen Frauen und Putten, auch die nicht bildnissmässigen Figuren ganz rechts und den Moses links mit den nächst umstehenden Figuren zutheilt. Die Behauptung, der dritte Kopf, von links gezählt, gäbe Signorelli's Züge wieder, ruft den Widerspruch hervor. Dass dieser junge Mann zwanzig Jahre später so ausgesehen habe, wie das Bildniss in Orvieto zeigt, erscheint nicht recht glaublich.

Dies in Kürze das Wesentliche der Steinmann'schen Ausführungen, wobei freilich auf die Beschreibung und Deutung der Fresken in den Einzelheiten nicht eingegangen werden konnte, obgleich gerade hierin des Verf. liebevoll eingehende Betrachtungsweise sich besonders verräth.

Den Schluss des Textes bildet eine an anschaulichen zeitgenössischen Schilderungen reiche Abhandlung über die in der Kapelle vorgenommenen Ceremonien.

Die Abbildungen, nach Aufnahmen von Domenico Anderson, von F. Bruckmann in München angefertigt, zeigen sich dieser beiden Namen würdig. Die architektonischen Zeichnungen werden G. B. Giovenale verdankt. Jeder, der den reich ausgestatteten Band durchblättert, wird mit Dank anerkennen, dass in ihm herrliche Beiträge zu unserer Anschauung von der Kunst, und insbesondere der Portraitkunst des Quattrocento gegeben worden sind und in diesem an den Verfasser des Werkes sich wendenden Dank möge schliesslich unser Referat ausklingen.

H. Thode.

Architektur.

Julius Leisching, Director des mährischen Gewerbemuseums in Brünn. Johann Tschertte, königlicher Baumeister der niederösterreichischen Lande. Separatabdruck aus der „Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mähren's und Schlesien's". Brünn, 8⁰, 40 S.

Unter den Freunden Albrecht Dürer's ist der niederösterreichische Landesbaumeister Johann Tschertte als Adressat des bekannten Briefes, in welchem Pirkheimer wegen der ihm aus Dürer's Nachlass entgangenen Hirschgeweihe die Schale seines grollenden Unmuthes über dem Haupte der Malerswittwe entleert und durch die erhobenen Beschuldigungen die später so gern weiter erzählte Fabel von Dürer's bösem Weibe eigentlich begründet hat, wohl weiteren Kreisen bei der mehrfach erneuerten Erörterung dieses pikanten Themas bekannter geworden. Seine Persönlichkeit neuerlich zum Gegenstande einer Sonderstudie zu machen, war um so verlockender, als die Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses eine Fülle neuer urkundlicher Belege über Tschertte und seine Wirksamkeit brachten, aus denen sich gar Manches berichtigen, erweitern und zu einem geschlossenen Bilde abrunden liess. Der rührige Director des mährischen Gewerbemuseums in Brünn hat mit viel Geschick und Umsicht sich dieser Aufgabe unterzogen und in recht

glücklicher Weise noch weiteres, bisher unbeachtetes Beweismaterial erschlossen.

Tschertte entstammt einer Brünner Familie, deren bis 1432 zurückverfolgbarer deutscher Name „Tewfl" in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts tschechisirt worden war. Im Jahre 1509 liess er sich dauernd in Wien nieder, wo er bald zu angesehener Stellung gelangte und 1529 bei der ersten Belagerung Wien's durch die Türken sich in hervorragender Weise auszeichnete. 1528 zum Brücken- und Baumeister in den niederösterreichischen Landen bestellt, entfaltete er seit Dürer's und Pirkheimer's Tode eine rege Thätigkeit in baulicher Hinsicht, in deren Anerkennung ihn Ferdinand I am 11. Juli 1536 auf Lebenszeit zu seinem niederösterreichischen Oberstbaumeister mit einer Jahresbesoldung von 200 Gulden rhein. ernannte. Bis zu seinem 1552 erfolgten Tode war Tschertte in diesem verantwortungsvollen Amte rastlos thätig, bald in Niederösterreich selbst, bald über dessen Grenzen hinaus in Bauangelegenheiten eingreifend, besichtigend und neue Anordnungen ertheilend.

Der erste Theil der Studie begegnet wegen der darin behandelten Beziehungen Tschertte's zu Dürer und Nürnberg allgemeinerem Interesse. Leisching rückt die Aufnahme der Beziehungen Tschertte's zu Dürer, denen das bekannte Wappen des Ersteren seine Entstehung dankt, etwa bis 1518 zurück. Der Wortlaut der Briefe zeigt den Baumeister, der von seinem „günnstigen lieben front Albrechten Dürer" reden darf, über die Pläne des Malers in den letzten Lebensjahren gut unterrichtet, für dieselben lebhaft interessirt und auch mit Rath an die Hand gehend. Namentlich wünscht er schon am 15. April 1524, dass Dürer „sein angefanngen puech der perspectif volennde, damit dise sein grosse Müe so Er bisher darinnen gehabt nit vorgebens beschehen sey." An anderen Stellen erscheint Tschertte voll lebhafter Antheilnahme für Fragen der Reformation, die ja den Kreis der Nürnberger Dürer-Freunde gleichfalls beschäftigten; er steht auch mit dem Nürnberger Formschneider und Briefmaler Nicolaus Meldemann, der auf seiner bekannten Ansicht von Wien gerade den Befehle ertheilenden Tschertte hoch zu Ross abgebildet hat, in näherem Verkehre.

Leisching bleibt in allen Angaben auf dem gesicherten Boden des urkundlich Erweisbaren, berichtigt und ergänzt mangelhafte oder unvollständige Urkundenabdrücke, theilt auch einige neue Stücke mit und gelangt so zu schätzenswerthen Ergebnissen, die für die Dürerforschung und für die Geschichte der Kunst in Niederösterreich dauernde Bedeutung behalten werden.

Wien. *Joseph Neuwirth.*

Sculptur.

Jos. Mantuani. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am „Evangelium Longum" (Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Studien zur Deut-

schen Kunstgeschichte. 24. Strassburg. Heitz. 1900. 50 S. und zwei Lichtdrucktafeln.

Absicht dieser Studie ist eine Ehrenrettung: Der Bericht Ekkehart's über Tuotilo von St. Gallen und seine künstlerische Thätigkeit, der bereits in das Gebiet der Künstlerlegende verwiesen war, soll gerettet werden. Es gelingt dem Verf. in der That, die allgemeinen Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit E.'s abzuschwächen, indem er die chronologisch-historischen Schwierigkeiten theilweise recht glücklich beseitigt. Hieraus wäre zu folgern gewesen, dass kein Grund vorliegt, an der Existenz T.'s als Künster zu zweifeln, und dass man berechtigt ist, seinen Namen zu nennen, wenn man von den bekannten St. Gallischen Schnitzereien spricht. Aber leider hat den Verf. seine Tendenz, E.'s litterarischen Bericht selbst in anekdotenhaften Einzelheiten zu retten, gegen alle Forderungen der Stilkritik blind gemacht. Thatsächlich giebt es nur zwei Möglichkeiten: E.'s Bericht, wonach T. ein von auswärts nach St. Gallen gekommenes, aber nur auf seiner einen Hälfte bereits sculpirtes, älteres Diptychon nachträglich auf der bisher leeren Seite mit Schnitzereien versehen habe, ist wahr, oder die sog. Tuotilotafeln der Stiftsbibliothek sind nicht identisch mit diesem von E. genannten Diptychon. Denn jene uns erhaltenen Tafeln rühren beide, also beide Hälften des Paares, offenbar von einer und derselben, gleichzeitigen Hand her, und die der litterarischen Tradition zu Liebe hiergegen vorgebrachten Aeusserungen des Verfs. können nichts beweisen. Stil und Technik sind im Figürlichen wie im Ornament völlig identisch auf beiden Tafeln, und E.'s Bericht trifft auf dieses Paar keinesfalls zu. Immerhin könnte in ihm ein anderes Werk T.'s gesehen werden, für das wir jedoch keinerlei Daten aus den Schriftquellen haben.

Von grösster Wichtigkeit ist deshalb ein anderes Tafelpaar in St. Gallen (auf Cod. 53), von dem wir wissen, dass es 872 bereits in St. Gallen war. Dieses ist stilistisch eng verwandt mit den sog. Tuotilotafeln, und die Annahme der gleichen Künstlerhand ist möglich. Von dieser Frage hängt allein unser Urtheil über T.'s Künstlerthum ab. Sind ihm diese Tafeln des Cod. 53 zuzuschreiben? Dann könnte T. der grosse Künstler sein, für den ihn E. ausgiebt, aber dann kommen wir in eine sehr frühe Zeit, in der wir ihm kaum eine solche Leistung zutrauen dürfen. Sind diese frühen Tafeln aber nicht von ihm, dann muss unser Urtheil über T. bedenklich herabsinken, und wenn wir ihm noch so viele Arbeiten aus dem ziemlich umfangreichen, dem Verf. scheinbar unbekannt gebliebenen, zerstreuten Werk der Schule zuweisen wollen! Denn das wesentliche, neue, selbstständige stilistische Element der Tuotilotafeln, wie der Arbeiten, die wir durch stilistische Zuweisung diesen angliedern können, ist bereits in jenem älteren Tafelpaar enthalten. Es ist dies der hohe ornamentale Geschmack, der bedeutsamer Weise in der gleichzeitigen St. Gallener Malerei seine enge Parallele findet. Dagegen steht die Formensprache in allem Uebrigen auf einer sehr geringen Stufe und für die Compositionen sind Vorbilder theils nachzuweisen, theils anzunehmen. Auf die wichtigen

Fragen der Entwicklung und Weiterbildung des in diesen Arbeiten vorliegenden Stils geht Verf. nicht ein. Man vermisst auch jegliche Erörterung über die Beziehung dieser Arbeiten zu der um das Diptychon des Nicasius in Tournay sich bildende Gruppe, auf die Vöge bei Anlass eines Berliner Elfenbeinkastens hingewiesen hat.

Anhangsweise möchte ich noch auf ein Tafelpaar im Musée Cluny (Nr. 1042. Phot. Giraudon 277) hinweisen, welches auf der einen Seite Schnitzereien zeigt, die trotz gewisser Freiheiten der St. Gallener Schule anzugehören scheinen, während sich auf der anderen Seite ältere, abgeriebene Darstellungen aus dem Leben Christi finden. Sollten dies die Tafeln sein, von denen E. spricht? *Georg Swarzenski.*

Raymond Koechlin et Jean-J. Marquet de Vasselot. La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle. Paris, Armand Colin et Cie. 1901.

Ein schwerer Band von 421 Seiten mit 116 Abbildungen in Lichtdruck als Geschichte einer französischen Provinzialschule von Bildhauern während eines Jahrhunderts. Man fragt sich, was die Autoren auf dies, wie es auf den ersten Blick scheint, wenig verheissungsvolle Gebiet gelenkt hat. Ihr Name bürgt dafür, dass hier nicht nur die fleissigen Sammlungen localer Kunstgelehrsamkeit vorgelegt werden. Jedem Besucher von Troyes ist die Fülle von plastischen Werken in Erinnerung, die dort noch die Kirchen füllt, die viel weniger berührt zu sein scheinen von den Stürmen der Revolution als die übrige Champagne. Und aus den Denkmäler-Inventaren und Beschreibungen des Département de l'Aube, die ja hier bis auf die 50er Jahre, bis auf Arbois de Jubainville's Arbeiten, zurückgehen, wussten wir, dass auch das flache Land hier noch reich mit Sculpturen gesegnet ist. Aber keiner der grossen Meister der französischen Renaissance, der Colombe, Juste, Goujon, Pilon hat hier gearbeitet. Es wird auch von den beiden Vätern dieses Buches kein neuer Name auf die Tafel der grossen Künstler geschrieben, die eigentlich die Kunstgeschichte machen. Der besondere Werth dieser Publication liegt auf ganz anderem Gebiete.

Der Kampf der Renaissance-Architektur mit der alternden Gothik hat in Frankreich in den letzten beiden Jahrzehnten oft genug seine Geschichtsschreiber gefunden. Diese ganze Bewegung im Gebiet der Plastik zu schildern ist eigentlich noch gar nicht unternommen worden. Selbst Louis Gonse's grosses zusammenfassendes Werk löst sich hier in eine Reihe von Einzelbiographieen auf. Diese ganze Bewegung ist aber nicht um Vieles weniger interessant als die Entstehung der gothischen Plastik, die heute so viele Federn im Feuer unterhält. Verlockend scheint es, die Décadence dieser Gothik zu schildern und das allmähliche Ueberwuchern der fremden Importkunst. Und diesen merkwürdigen Process in allen seinen Phasen zu schildern, bot die Plastik von Troyes das denkbar beste Material. Die Entwicklung ist hier nie unterbrochen. Und

eben weil die grossen Persönlichkeiten fehlen, die gleich mit einem Schlag Alles über den Haufen rennen und eine neue Kunst einfach creiren, geht es fein langsam zu: keine Stufe wird übersprungen, schrittweise lässt sich die wachsende Ausbreitung der Renaissancekunst verfolgen. Erst sind es ganz vereinzelte Infectionserscheinungen, aber der Einfluss dieser fremden Kunst wächst, setzt von allen Seiten gleichzeitig ein, und endlich zieht die italienische Sculptur mit Domenico Fiorentino selbst in Troyes ein. Die Gruppe stellt ein vorzügliches und reinliches Präparat dar, an dem dieser Wandel klar und verblüffend deutlich abzulesen ist. Die ganze Entwicklung darf hier als typisch bezeichnet werden — sie ist wohl überall ähnlich verlaufen, wo die ganz Grossen unter den Künstlern eigentlich fehlten. Hierin scheint mir die Bedeutung dieser Veröffentlichung zu liegen. Daneben ist hier ein höchst reizvolles Bild des Lebens in einer solchen Provinzialschule gegeben, das unsere Kenntniss von dem Schaffen der kleineren Renaissancekünstler, von der wirthschaftlichen Grundlage, den Beziehungen zu den Nachbarschulen wesentlich erweitert.

Die ganze Darstellungsart ist eine mustergültige. Die Autoren beherrschen ihr Material vollständig, das künstlerische wie das litterarische, auch die handschriftlichen Quellen werden reichlich angezogen. Es geht freilich hier wie allenthalben: für die Lebensverhältnisse der Künstler und für ihre Lebenshaltung giebt es Zeugnisse in Menge — aber die archivalische Ueberlieferung passt nicht auf die kunstgeschichtliche. Und zuletzt haben wir hier dasselbe wie eben überall: auf der einen Seite eine Menge schöner Künstlernamen und Daten und Preise für eine erkleckliche Anzahl ihrer Arbeiten und auf der anderen Seite eine Menge von isolirt dastehenden Kunstwerken — und nur waghalsige Seiltänzerei findet die Brücke zwischen den beiden Reichen. Erst bei Jacques Juliot, bei Domenico Fiorentino, bei François Gentil ergiebt sich die Möglichkeit einer sicheren Zuweisung. Auch die Methode der stilkritischen Untersuchung und Würdigung wird mit erstaunlicher Feinheit gehandhabt, das umfassendste Vergleichungsmaterial steht den Autoren zur Verfügung, die meist guten, nach eigenen Aufnahmen gefertigten Lichtdrucke erleichtern die Vergleichung.

Die Durchschnittsqualität der spätgothischen Werke ist keine allzu hohe, von einzelnen, dafür aber auch ganz hervorragenden Arbeiten abgesehen, so dem hl. Grab in St. Nizier zu Troyes. Unter den Uebergangssculpturen herrscht zum Theil schon ein wahres Barock der Spätgothik, wie auch in Schwaben oder am Niederrhein, mit einer ganz gewaltsam aufgeblasenen und durcheinander gewirbelten Gewandung. Bemerkenswerther ist dann die Werkstatt von St. Léger, die mit grossem Geschick reconstruirt wird. Jacques Juliot eröffnet die Reihe der eigentlichen Renaissancekünstler, aber erst mit Domenico Fiorentino, der von Fontainebleau mit den Bildhauern von Troyes in deren Heimath zurückkehrt und sich dort rasch Alles unterwirft, wird Troyes völlig der Renaissance er-

obert. Unter den Arbeiten, die auf ihn und seinen Kreis zurückgehen, sind einzelne von ganz aussergewöhnlicher Schönheit, sehr flott, sehr decorativ, von einer etwas weichen und glatten Anmuth. Das pathetische Element, das sich allmählich in seine Schule einschleicht, führt dann ganz von selbst zum Barock hinüber.

Man möchte wohl wünschen, dass die deutsche kunstgeschichtliche Litteratur eine ähnliche saubere, liebevolle und umfassende Arbeit aufzuweisen hätte. Haben wir doch nicht einmal eine solche für Nürnberg — und was wäre noch hier Alles aufzudecken und zu sagen, weit mehr als für Troyes. Und wenn es sich um eine Provinzialschule handeln soll — denn Nürnberg ist für das XV. und XVI. Jahrhundert doch eben die Hauptstadt —: wer untersucht einmal den Zusammenhang der Plastik von Köln? *Paul Clemen.*

Malerei.

Georg Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken a. 35 Tafeln. Leipzig (Hiersemann), 1901, gr. 4⁰. (A. u. d. T.: Denkmäler der südd. Malerei des frühen Mittelalters. I. Teil.)

Wir besassen über die älteste Regensburger Malerei seither nur die Studie Berthold Riehl's (Zur bayrischen Kunstgeschichte, I, Berlin, Spemann, 1885). Sonst waren nur Seitenblicke auf diese Hss. gefallen, deren von Gold strotzende Hauptstücke (das für Heinrich II geschriebene, schon 1058 in Bamberg nachweisbare Sacramentar München Cim. 60 und das für das Frauenkloster zu Niedermünster, dortselbst oder in St. Emmeram entstandene Evangeliar der Aebtissin Uta von Kirchberg [1002—1025?]) zu den äusserlich auffallendsten, inhaltlich merkwürdigsten Arbeiten dieser Zeit gehören. Um diese „Blüthe“ gruppiren sich allerhand Vor- und Ausläufer. Auf das Sacramentar des hl. Wolfgang (Verona, Dom, wahrscheinlich 993—994 entstanden) hatten Delisle und Ebner hingewiesen. Es zeigt im Keim, was dann im Utacodex gleich einem üppigen Schlinggewächs vor uns steht: jene Regensburger Vorliebe für das Symbolisch-Gedankenhafte, die mit der anderen für eine wuchernde Ornamentik verschwistert ist. Es begegnen schon hier die ineinander geschachtelten Rahmen, die später dem vieltheiligen Ideengehalt den Unterschlupf bieten; auch sonst Motive, die jene merkwürdige, die ganze Regensburger Entwicklung mitbestimmende Einwirkung des Codex aureus von St. Emmeram verrathen, des der sog. „Schule von Corbie“ zugehörigen, von Arnulf von Kärnthen nach Regensburg geschenkten karolingischen Prachtcodex, dessen bekannter Zusammenhang mit jenen Werken der „Blüthe“ schon von Riehl genauer besprochen ist. — Eine dem Utacodex ver-

wandte Hs. hatte Beissel im Vatican entdeckt (das Evangeliar Heinrich II (?). Nach Sw. ist gerade diese Hs. wichtig für die von Regensburg ausstrahlenden kleineren Centren wie Tegernsee und Niederaltach, für die über ganz Bayern, nach Sw. selbst bis Böhmen (Cod. Wysheradensis) reichenden, zeitlich bis an die Schwelle des XII. Jahrhunderts führenden Zusammenhänge, die von Riehl schon angedeutet waren. — Das aus Regensburg stammende Evangeliar Heinrich IV (Krakau, Dom) war durch Thausing und Rieger publicirt (Mitth. d. k. k. C. C. N. F. XIII); den Zusammenhang des ebenfalls zu den jüngeren Erzeugnissen gehörenden Münchener Perikopenbuches (München Cim. 179) mit dem Sacramentar Heinrich II endlich hatte, was Sw. entgangen ist, u. A. schon Waagen mit Lebhaftigkeit betont (D. Kunstblatt, 1850, 98 f.), der auch schon eine im Ganzen richtige Scheidung der Hände vornahm. Waagen und viele Neuere haben über den ausgesprochen byzantinisirenden Charakter besonders des Sacramentars und seiner Abzweigungen keinen Zweifel gelassen: Regensburg, das wusste man schon, ist zu Beginn des XI. Jahrhunderts das wichtigste Centrum unmittelbarer byzantinischer Einflüsse in Deutschland gewesen, was, wie Sw. betont, schon aus seiner Lage an der grossen Handelsstrasse nach Byzanz zu verständlich wird.

Es lag, wie man sieht, hier ein Material bereit, das zu eingehendem Studium locken musste, ein Thema, das, wo man es anrührte, interessant schien, merkwürdigen und verwickelten Problemen nahe Lösungen verheissend. Wo hätten wir auch sonst ein so augenfälliges Wiederanknüpfen an Karolingisches, so offenkundige Beziehungen zu Byzanz und bedeutsamere Perspectiven auf das hohe Mittelalter! Abschrecken konnte der Umstand, dass hier Manches schon oben abgeschöpft war, was sonst erst Versenkung zu Tage bringt. So kommt es vielleicht auch, dass Sw. seine Vorgänger nicht gern zu Wort lässt; er übernimmt das Ihrige, wo es das Richtige ist, als eine Erbschaft, die nun ihm gehört. Aber bei so weitläufiger Monumentalität gehörte wohl auch ein Blick auf die ältere Litteratur zum Thema.

Sw. hat den Stoff durch neue Zuweisungen ergänzt. In die Frühzeit weist er ein Lectionar in Pommersfelden und eine Münchener Hs. (lat. 14 272); auch das in Bamberg bewahrte Regelbuch von Niedermünster (mit Bildniss Heinrich des Zänkers). Es sind das Sachen aus der Spätzeit des X. Jahrhundert's, wo mit dem allgemeinen geistigen Aufschwung (seit Wolfgang's und Ramvold's Klosterreform) auch die Kunst in Regensburg zu treiben begann. Dagegen ist das in Salzburg befindliche Lectionar des Custos Perhtolt („qui fecerit illum"; Sw. sieht in ihm den Maler) ein den Verfall kündendes Werk der Spätzeit, das zwischen der „Blüthe" und dem Codex Heinrich IV in der Mitte steht.

Der Werth des Buches liegt nicht in diesen Attributionen, sondern in der verständnissvollen, gründlichen Verarbeitung des Ganzen.

Es ist eigentlich überhaupt das erste Mal, dass wir ein aus dem Vollen geschöpftes Gesammtbild einer *localen* Schule dieser Zeit erhalten,

denn, was man bisher behandelt hatte, waren mehr nur einzelne Ateliers. Es verräth sich ein scharfes Auge und eine umfassende Orientirung auf kunstgeschichtlichem Gebiet, aber auch eingehende Kenntniss der Kirchen- und Klostergeschichte, der Liturgie und Paläographie. Neben diesen Vorzügen ist zwar der Charakter einer Jugendarbeit wahrzunehmen. Es fehlt noch die stille Kraft der Concentration. Trotz aller Versenkung liegt über der Darstellung oft etwas Schillerndes, eine Fülle kleiner Gegensätze, die ineinander überzugleiten scheinen. Das hängt ein Wenig auch mit der Anlage zusammen. Die Regensburger Codd. sind selten so nah miteinander verwandt, dass eine gruppenweise Charakteristik statthaben konnte. Wir haben hier ja auch nicht Erzeugnisse *einer* Malstube, es kommen selbst mehrere *Klöster* in Frage. Daher bespricht Sw. die Hss. einzeln, der Reihe nach; diese (primitive) Reihung hat nebenbei noch ihre Vorzüge und Bequemlichkeiten, aber auch Schattenseiten; mindestens musste am Schluss ein zusammenfassendes Kapitel über Charakter und Entwicklung der Schule folgen. Hätte sich Sw. auch nur zu persönlichem Gebrauch — in Goethescher Weise — zu einem solchen ein Schema gemacht, es würde eine ganz andere Oekonomie in das Ganze gekommen sein; statt der entbehrlichen Erörterung über die Adaschule[1]) hätten wir dann vielleicht eine solche über die von Corbie erhalten, die m. E. zum Thema gehörte u. s. w. — Ein wenig jugendlich ist auch die Polemik.[2])

S. 149 erfahren wir beiläufig des Buches Sendung. Während es „die ma. Kunstforschung“ — heisst es hier — bisher über „die blosse Zusammenstellung des Materials“ nicht hinausgebracht hat (wirklich?), ist es die „wesentliche Aufgabe“ des vorliegenden Buches, „statt der blossen todten Tradition das Wirken und Aufeinanderstossen persönlicher Kräfte und individueller künstlerischer Bestrebungen darzustellen“. — Schon auf der nächsten Seite steht zwar, dass in R. der Individualität ein „doch recht geringer Spielraum“ bleibe und „Hand I“ im Perikopenbuche „nur gattungsmässig aufgefasst sein will“. — Natürlich sind „Individualitäten“ am ehesten in der „Blüthe“ zu erwarten. Wie hat nun Sw. hier seine Aufgabe durchgeführt? Eine „greifbare künstlerische Persönlichkeit“ (S. 73) sieht er zunächst in dem Hauptmeister (nennen wir ihn Meister A) des Sacramentars Cim. 60; S. 80 erscheint es zwar angesichts mancher Unterschiede in der Ausführung möglich, dass verschiedene Hände an diesen Bildern betheiligt sind, sicher ist nur, dass diese Hände alle ein

---

[1]) Zu dem in diesem Zusammenhang R. f. K.-W. 1901, 196. Anm., erwähnten Diptychon des Orestes sei nachgetragen, dass es nicht nur dem Stil nach zu den oströmischen Arbeiten gehört, sondern (nach Graeven) geradezu die Kopie einer solchen ist.

[2]) Das Princip der localen Gruppirung soll ich z. B. „verworfen“ haben, nachdem ich doch für Minden z. B. gerade gearbeitet! ich sagte nur: „*in erster Linie*“ komme es auf Aussonderung, wenn auch einstweilen „anonymer“ Gruppen an; die Festlegung ist für das X. Jahrhundert nicht nur cura posterior; sie gelingt überhaupt nur, *weil* wir die Gruppen schon haben; u. s. w.

und dieselbe künstlerische „Richtung“ vertreten. Ganz wohl; schon Waagen hatte den abweichenden Stil des Kreuzigungsbildes (Meister B) wahrgenommen, in dem die ältere Regensburger „Richtung“ (Regelbuch) nachlebt. Das „Wesen und die Bedeutung“ von Meister A liegt nach S. 75 und 83 „in der einseitigen bewussten Ausbildung des feierlichen prächtigen, repräsentativen Bildtypus“; aber damit steht im — schillernden — Widerspiel, wenn gerade er ein biblisches Scenenbild in den Cyclus hineinnimmt (S. 67, die Frauen am Grabe), das in Sacramentarien sehr selten ist, auch wenn er im Gregorbilde statt des geläufigen „strengeren Typus der Vorderansicht und des Meditirens“ den „mehr genrehaften der Schreibthätigkeit“ bringt. Andererseits hat auch Meister B, der doch (S. 81) „ein Künstler durchaus abweichender Art“ ist, seinem Bilde „den Charakter des feierlichen Andachtsbildes“ gegeben; ja die auch hier bemerkbare Ornamentalisation des Bildgrundes, die Zerlegung desselben, derart, dass jede Figur gleichsam ihr Fach hat, wird S. 76/77 in Bausch und Bogen — mit zur Charakteristik des Meisters A herangezogen! Ist also, wie man sieht, für Cim. 60, wie in anderer Weise auch für den gleichzeitigen Utacodex![3]) gerade ein erstmaliges, noch schüchternes Aufnehmen biblischer Scenenbilder charakteristisch, so ist das im Ganzen bei *beiden* Meistern (A und B) bemerkbare Vorwalten des Repräsentativen im Grunde doch nur eine Fortsetzung der alten Regensburger Ueberlieferungen. Um das Persönliche „greifbarer“ herauszuheben, betont Sw. das nicht! Aber auch der „neue“ Bildtypus (S. 75) ist doch in der älteren Regensburger Kunst schon vorgebildet, schon hier fehlt oft (z. B. beim Ramvoldbilde des Cod. aureus) jede Spur einer Geländeandeutung, schon hier jede Andeutung der Realität des Raumes, indem ein „neutraler Hintergrund mit Stoffmusterungen“ gegeben wird. Das „ganz Neue“ der jüngeren Richtung (S. 75) soll allerdings nach Sw. darin bestehen, dass die Figuren nun nicht mehr in Gegenwirkung zu dem Fond stehen, dass Bildgrund und Figur sich zu einheitlicher Wirkung verbinden, indem die Muster viel feiner genommen und gleichsam perspectivisch auf die Figuren gestimmt werden. Aber daneben kommt auch Purpurgrund vor. — Worin sich der Meister A dann weiter unterscheidet, das ist der verfeinerte Figurenstil. Aber dies ist, auch nach Sw., „*nur* auf Rechnung eines dazwischentretenden Einflusses der byzantinischen Kunst zu stellen“ (S. 81). Doch gern mag in diesem weitgehenden Anschluss an das byzantinische Formenideal, wie auch in dem verfeinerten, klaren, lebhaften Farbengeschmack das Besondere seiner Leistung anerkannt werden. Aber steigert Sw. dies nicht mit Unrecht zu etwas Räthselvoll-Persönlichem, wenn er sagt (S. 82): „Wie der Meister zu diesem Schritte kam, *den Keiner bisher gewagt hatte,* wird nie zu beweisen sein.“ Zu beweisen wohl nicht, aber wohl zu begreifen. Räthselvoll wäre es, wenn sich ein Meister der „Liutharrichtung“ in

---

[3]) Vgl. S. 108_2.

dieser Weise der byzantinischen Kunst an den Hals geworfen hätte; in R. dagegen nahm man sie als einen Geistesverwandten (man könnte selbst glauben, als einen *Bluts*verwandten) mit offenen Armen auf. Die Stärke der byzantinischen Kunst lag ja ebenfalls im Repräsentativen, und auch in ihrer scharfen, harten Faltenbezeichnung musste sie hier verwandt erscheinen. So sind denn auch auf dem Bildniss der Aebtissin im „Regelbuch" z. B. die kleinen tutenartigen Falten unten am Rock schon fast ganz so gegeben, wie sie der byzantinisirende Jüngere, z. B. auf den „Frauen am Grabe" (vordere Frau) giebt. Prüft man den Kopftypus jener Aebtissin mit den aufgerissenen Augen, oder ihr Kopftuch, erwägt man, dass schon in den frühen Hss. der Typus der *stehenden* Repräsentationsfigur auffallend dominirt, von dem Sw. selbst sagt, dass er vorzugsweise „byzantinisch" sei[4]), blickt man auf den ornamentalen Aufbau der Münchener Hs. lat. 14272 (Taf. III, 9), oder auf diese an S. Vitale erinnernden Schwebefüsse hier und sonst, so wird man wohl auch für die *älteste* Regensburger Figurenkunst einen starken Zusatz byzantinischen Elementes (älterer Richtung) vermuthen. Denn mit der „primitiven Selbstständigkeit" (S. 54) dieses älteren Figurenstils ist es natürlich nicht wörtlich zu nehmen. — —

Die Deutung der Bilder, die dem zweiten Codex der „Blüthe", dem „wunderbaren Evangeliar der Uta" vorgeschaltet sind, kann man fast erschöpfend nennen. — Sehr sinnreich am Eingange eines „liturgischen" Evangeliars, das die ev. Texte zwar nach den vier Autoren ordnet, aber innerhalb dieses Rahmens, zur Benutzung bei der Messe, nach Lesestücken eingetheilt ist, hebt der Cyclus an mit der Darstellung des göttlichen Wortes (Hand Gottes), von dem alle Tugenden ausstrahlen,[5]) giebt darauf des „Wortes" Incarnation im Erlöser und schliesslich — unter Hindeutung auf das Messopfer — die Erlösungsthat selbst, den Gekreuzigten inmitten der Gegensätze von Tod und Leben, Gesetz und Gratia. Die Auslösung dieser Gegensätze durch das Sühnopfer und die Herstellung der Weltharmonie ist hier durch eine charadenhaft in Ziffern, Figuren und Beiworten gegebene Eintragung der consonirenden musikalischen Tonintervalle tiefsinnig ausgedrückt. Das Bezeichnende und Geistreiche scheint mir nun besonders, wie dieser (doch wohl in erster Linie die That und Wirkung der Erlösung feiernde!) in seinen Grundmotiven (Gegenüber des *Wortes* und des *Opfers*) schon in der altchristlichen Kunst — z. B. auf liturgischem Geräth[6]) —

[4]) Für den Typus des stehenden, nach Orantenart emporblickenden Kaisers in Cim. 60 sei hier darauf hingewiesen, dass sich schon Constantin in seinem Palast zu Constantinopel so hat malen lassen, wie er denn auch Goldmünzen mit einem solchen Bildniss schlagen liess; vgl. Piper, Monum. Theol. S. 173.

[5]) Verwiesen sei hier auf die „Hand Gottes" am sog. Hatto-Denkmal in Mainz mit der Beischrift: Dextra Domini fecit virtutem (Ps. 117, 16.)

[6]) Interessant auch die Handschuhe des Trierer Bischofs Arnold, auf deren einem die Hand Gottes, auf deren anderem das Lamm sich findet. Eine plastische Darstellung dieser Art bietet die gothische Meinwerkstatue in Paderborn (Bartholomäuskapelle).

anklingende Cyclus hier durchflochten ist mit persönlichen und localen Bezügen. Denn das Bild der Incarnation ist zugleich ein Widmungsbild, auf dem die Aebtissin Uta der Mutter Gottes als der Patronin von Niedermünster den vorliegenden Codex überreicht. Dem Kreuzigungsbilde aber ist die „Feier des Messopfers“ durch den Patron, den hl. Erhard, gegenüber gestellt; und diese Scene wieder von kleinen Darstellungen umgeben, die auf das Lebensideal der frommen Klosterfrauen Bezug nehmen. Charakteristisch ist also, dächte ich, die kunstvolle Verschlingung des Cyclus im Ganzen, das gedankenhaft Complicirte der einzelnen Bildblätter. Dem entspricht die Complicirtheit der Bildform, in der ich jedoch nicht das „Stilideal der eigentlichen Buchillustration“ (S. 107) verwirklicht sehe, eben *weil* sie mehr „architektonisch“ wirkt, — die zwar hier, so weit sie nicht aus dem Codex aureus abzuleiten ist, vielleicht am ehesten auf anderweitige (orientalisch-byzantinische) *Buch*einflüsse (vgl. S. 109; schon der Wiener Dioscorides kennt mit Zwickelfiguren gefülltes Rahmenwerk), aber in letzter Linie (was Sw. kurz darauf selbst annimmt) eher auf die monumentale Decoration zurückweist. — Sw., der, — auch hier auf das Persönliche ausgehend, — aus dem Ganzen eine mystische, im tiefsten Grunde künstlerische Weltanschauung herauszufiltriren sucht, betont weniger die gedankliche Complicirtheit, als die geistige Einheit der Compositionen. „Suchen wir den Charakter dieser Conceptionen zu bestimmen, so dürfen wir als ihr Wesen das Streben hinstellen, eine Vorstellung durch die Verbindung mit ihr begrifflich verwandten oder sie historisch oder causal begleitenden Vorstellungen über sich selbst hinaus (?) zu einer allgemeineren Bedeutung zu erheben. Es scheint zunächst, dass statt einer Einheit eine Vielheit gegeben ist, aber das Wesentliche liegt hierbei darin, dass diese Vielheit immer der Ausdruck der Einheit ist.“ „Die bewusste Durchführnng der zu einem künstlerischen Willen und . . . auch zu dem Streben nach einer neuen Form erhobenen Absicht, statt (?) der Vielgestaltigkeit der einzelnen Ereignisse die diesen innewohnende allgemeine Bedeutung, die Einheit ihres Wesens zum unmittelbaren Inhalt der Darstellung zu machen, ist die entscheidende That unseres Künstlers — eine künstlerische That von ungeheurer Bedeutung, die uns berechtigt, seine Arbeit als das erste und, wir müssen es sagen, in seiner Art unerreicht gebliebene Kunstwerk des Geistes zu betrachten, aus dem heraus der Künstler eben schaffte; des christlich-ma. Geistes. Der Utacodex ist die selbstständige, wesenseigene künstlerische Schöpfung dieses Geistes. Denn der . . . greifbare Inhalt seiner Conceptionen bringt das zum Ausdruck, was den Kern des Denkens und Empfindens der ma. . . . Welt seit . . . . Scotus Erigena bis zu . . Thomas von Aquino ausmacht: Die Einheit des Wesens der Welt in der Vielheit ihrer Erscheinungen, in den Formen kirchlichen Denkens zu erkennen und auszudrücken.“ Indem nun aber Sw. die sämmtlichen Bildtafeln des Codex auf diese Formel: (die Einheit in der Vielheit) zu bringen sich bemüht, sehen wir ihn nicht nur beim Unwahrscheinlichen, sondern geradezu beim Unrichtigen an-

langen.[7]) Und wirkt es nach der pomphaften Feststellung jener „entscheidenden That des Künstlers“ nicht auch ein Wenig wie eine Abschattirung, wenn S. 121, gerade um der Fülle und Vielseitigkeit willen, auch eine Vielheit von „künstlerisch“ mitthätigen Kräften vorausgesetzt wird. Es ist sicher, heisst es hier, dass allein schon die Anlage des Ganzen nur als „wohldurchdachtes Werk einer Reihe bedeutender Einzelkräfte zu denken ist.“ Nun, ob und wie hier ein Zusammenarbeiten Mehrerer stattgehabt hat, — am ehesten ist natürlich an die Mitarbeit der „Auftraggeberin“ zu denken — darüber sind jedenfalls nur auf *dem* Wege Anhaltspunkte zu erlangen, dass man das rein künstlerische Arbeiten (mit Formen und Motiven) mit jener Eigenartigkeit des Inhalts in Bezug bringt. Und da sind nun, von jener Verschränkung der Bildform abgesehen, besonders die breiten Bordüren charakteristisch. Giebt das Sacramentar hier meist ein gleichmässig umlaufendes Motiv, so wechseln im Utacodex oft die Motive an Schmal- uud Langseite, ja die Muster erweisen sich als eine seltsame Durcheinanderwirblung ganz verschiedener Elemente. Das Blattwerk wird zerrissen, durch Architektur-Motive, Mauerstreifen durchbrochen und zersprengt u. s. w. Haben wir in dieser kunstvoll-unkünstlerischen Vermengung der Motive nun nicht eine formale Parallele zu der Verschlingung und Vieltheiligkeit des Inhaltlichen? — Ein bedeutsames Symptom ist es ferner, wenn bei den grossen Initialen, ganz im Gegensatz zu der bisherigen Regensburger Art, „der Lauf der Ranken und ihrer Abzweigungen sich so dicht und eng als möglich verschlingt“, die ganze Fläche „wie mit einem Netze“ überspannend und „ein unentwirrbares Geschlinge mit dem Initialkörper eingehend“ (S. 111). Das ist hier sicher nicht, wie Sw. zu meinen scheint, nur das Ergebniss eines äusseren Einflusses, es blickt vielmehr dieselbe geistige Physiognomie auch hierin hindurch. Auf anderes hier Wichtige weist Sw. selbst hin (S. 112, 2); vgl. auch was über die In-

[7]) Denn es ist ganz falsch, zu sagen, dass die den Evangelisten beigegebenen Darstellungen „jedesmal aus einer bestimmten einheitlichen Vorstellung“ entsprossen sind, welche ihrerseits „immer aus einer gewissen functionellen Bedeutung gewonnen ist, die man seit den Tagen der Kirchenväter den Evangelisten*symbolen* beilegte.“ Nicht von den Symbolen und ihrer Ausdeutung, sondern einfach von den jeweils voranstehenden Texten ist der Meister hier ausgegangen. Denn sonst hätte — normaler Weise — zu Lucas die Kreuzigung, zu Mathäus die Menschwerdung, zu Johannes die Himmelfahrt gehört. Der Utacodex giebt aber *andere* Darstellungen; nur bei Marcus giebt er Scenen aus dem Kreise der Auferstehung — was zum Symbol gepasst hätte —, aber nur deshalb, weil hier cap. XVI voransteht! Weil es sich hier einfach um historisch gereihte Darstellungen handelt, sind sie auch mit laufenden Buchstaben versehen. — Andererseits hat es doch auch nichts Auffallendes, dass das Blatt mit der „Hand Gottes“ eine innere Einheit hat; der Künstler geht ja deductiv von diesem Begriffe aus, zu dem ihm ja auch die Kunstvorstellung (durch den Codex aureus) dargeboten ward. Charakteristisch für ihn ist aber gerade, dass er den Gottesbegriff präcisirt und in seine Theilbegriffe auflöst.

schriften als künstlerisch mitwirkender Factor gesagt wird (S. 108). — Ist es nun nicht bei einer solchen Geschlossenheit des Charakters doch das Wahrscheinlichste, dass hier Künstler und Denker ein und dieselbe Person war? dass hier ein hochgebildeter Theologe (oder eine Theologin) auch der Maler gewesen ist? Knüpft doch auch das Gedankliche hier an der Schule schon bekannte *Kunst*vorstellungen (Hand Gottes, Tugenden, das Lamm) an. — Allerdings bliebe dann noch zu erklären, wie gewisse Verschreibungen in die Beischriften kamen.

Bei alle dem stünde dieses Werk gewiss in seiner Zeit weit weniger sporadisch da, wären die Schöpfungen dieser Jahrhunderte nicht zu Tausenden zu Grunde gegangen. Zum Belege sei hier auf die Uebereinstimmungen hingewiesen zwischen dem gewiss „eigenartigsten" Blatte, dem Bilde des Gekreuzigten und den Hersfelder Tituli[8]). Diese lauten: Christus ad mortem traditur; Rex mortis (auch im Utacodex ist Christus als König über den Tod mit Krone und Purpurgewand gegeben) captus arctatur; Mors moriens perit (die auf die Allegorie des Todes bezügliche Inschrift im Utacodex lautet: Mors devicta peris qui Christum vincere gestis); Clausi tenebris exsiliunt (die Auferstehung der Todten, die auch das „Utabild" giebt); Planta vetusta paradisi renovatur (im Utacodex weicht der „Mors" erschrocken zurück vor dem lebenden Schössling, der aus dem Stamme des Kreuzes entsprungen ist). Bedenkt man, dass die in der Hs. sonst hinzugethanen Allegorieen (wie Sol und Luna, Ecclesia und Synagoge) auf Kreuzigungsbildern damals schon etwas Geläufiges waren, so wird die Verwandtschaft noch einleuchtender. Die karolingische Herkunft der Tituli bezeichnet v. Schlosser zwar als „sehr fraglich"; aber mögen sie auch etwas später sein, einen directen Ableger des Utacodex haben wir hier kaum.

Der Gedanke vom Kampf des Lebens und Todes am Kreuz kam eben zu Uta's Zeiten in der Ostersequenz „Victimae paschali" zu Worte, ja die Darstellung ist eigentlich nur eine Illustration zur Praefatio de sancta cruce der Messe, dies sprach schon P. Weber aus (Geistl. Schauspiel und kirchl. K. S. 64). Sw. citirt ihn, aber nutzt ihn nicht; u. a. m.

Dass die Regensburger Malerei der Frühzeit und Blüthe den Gegenpol der (das Historisch-Erzählende bevorzugenden) grossen rheinischen Schule (Reichenau?) darstellt, betont Sw. oft. Aber auch da, wo die „Reichenauer" einen tiefsinnigen Gedankengehalt verkörpern, gehen sie anders zu Werke. Sie greifen aus dem Text, sei er noch so complicirt, nur das Darstellbare auf, es zu einem *einheitlichen* „Bilde" verknüpfend. Ich hatte dies — angesichts der Bamberger Canticum-Hs. (A. I. 47) auf eine Formel gebracht, indem ich *diese* als Werk eines Künstlermönches, den Utacodex als das eines Mönchskünstlers bezeichnete. Sw. (S. 112) schilt dies „ungerecht und unhistorisch". Mit Unrecht; es besagte nur, dass der Utacodex ein Werk ist, ganz herausgeboren aus theologisch-mönchischem Geiste (vgl. Sw. selbst S. 121 f.).

[8]) v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst S. 338.

Die Regensburger Malerei lenkt mit ihrer letzten Phase in sofern in andere Bahnen, als sie nun zu historischen Cyclen übergeht, inwiefern die „Blüthe“ hier eine Vorstufe bedeutet, habe ich oben gesagt. Die Gegensätze des Historischen und Symbolischen, die doch schon der karolingischen, ja der altchristlichen Kunst eignen, beherrschen noch das hohe und späte Mittelalter. Man kann also nicht sagen, dass der Utacodex das Wesen der ma. Kunst erschöpfe. Das ist zu erwägen, wenn man von ihm aus die Perspectiven auf die Zukunft zieht. Zunächst hat man wohl auf die Cyclen eucharistischen Inhalts zu visiren.

Noch ein Wort über die ausgeführte Hs. als Träger der Tradition (*innerhalb* [!] der Schule). Wenn wirklich der fertige Codex in R. als Fortleiter eine grössere Rolle gespielt hat als auf „Reichenau“, so wäre das weniger ein Zeichen für „lebendige“ als für „todte Tradition“ (ich verweise Sw. auch auf Haseloff, Egbertpsalter, S. 127). Es hängt doch auch z. T. *damit* zusammen, dass R. — trotz der von Sw. scharfsinnig geklärten Beziehungen zu Hildesheim (S. 84 ff.) — nicht in dem Sinne ein Centrum für den Hss.-Export war, wie jene Schule. Man arbeitet, so scheint es, in erster Linie für den eigenen Bedarf (Wolfgangsacramentar, Regelbuch, Utacodex!) Die am Ort verbleibenden Prachthss. mussten natürlich als Vorbild hier fortwirken; aber die Zeugnisse für ihr unmittelbares Einwirken sind doch nur geringe! Aus der im Ganzen doch dürftigeren Production R.'s erklärt sich es aber auch wohl, dass der Schulstil weniger gleichmässig ist. Von aussen kommende Einflüsse fahren stärker darein. Neben den byzantinischen spielen die von Sw. bis in die Filialschulen verfolgten „rheinischen“ Einflüsse eine Rolle. Die Wurzeln der alten Traditionen liegen weniger tief. — Auf „Reichenau“ steht jedenfalls der Meister so lebendig darin, dass er sicher sein Pensum oft im Kopfe hatte: das spielerische associative Leben der Motive, das breite Fortströmen der Tradition, aus der die einzelne Hs. oft nur wie eine Welle auftaucht, habe ich nicht nur vermuthet, sondern bewiesen, andererseits liess ich doch auch die einzelne Hs. (Cim. 58 z. B.) ein Wenig zu ihrem Rechte kommen.

Möchten diese Bemerkungen nicht die Vorstellung wecken, als sei an Sw.'s Buch mehr zurechtzurücken als zu loben; im Gegentheil. Es bringt eine zumal für ein Erstlingswerk erstaunliche Fülle von Beobachtungen, so dass man dem zweiten Bande dieser „Denkmäler“ nur mit lebhafter Vorfreude entgegensehen kann. Er wird Salzburg gewidmet sein, mit dessen seit dem Ende des XI. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rückender Malerschule „sich der Umschwung vollzog (S. 82), aus dem heraus — über Passau und Franken — der völlige Byzantinismus der aufblühenden . . norddeutschen Malerei des XIII. Jahrhunderts zu erklären ist.“ *Vöge.*

Bernhard Berenson. The study and criticism of Italian Art. London, George Bell & Sons. (M. Abb.) XIV und 152 S. 8°.

Diese Sammlung von Aufsätzen, die während der letzten zehn Jahre bereits anderwärts veröffentlicht worden sind, zeigt, welchen Versuchungen ein Schriftsteller ausgesetzt ist, sobald ihn die Mode auf den Schild gehoben hat. Wenn B. auch durch seine einschmeichelnde Schreibweise sich beim englischen Publicum beliebt gemacht hat, so folgt daraus noch nicht, dass jeder seiner Aufsätze des Wiederabdrucks werth sei, sondern doch nur die, welche in abgerundeter Form neue Ergebnisse sei es der Beobachtung, sei es der Forschung zur Darstellung bringen. Das gilt hier nur von dem ersten Artikel über Correggio sowie von dem Essay über den sogenannten Amico di Sandro, denen man allenfalls noch die hübschen Worte über Vasari als Kunstschriftsteller beifügen kann. Die Aufsätze über Dante, der zweite über Correggio, derjenige über einige Copieen nach Giorgione (worin die Petersburger Judith leichtfertiger Weise als eine Copie hingestellt wird), endlich der Bericht über die berühmte venezianische Ausstellung in der New Gallery (welcher doch nur im Zusammenhang mit dieser vorübergehenden Gelegenheit seinen Zweck erfüllte, jetzt aber nur in einer die wesentlichen Bestandtheile heraushebenden Bearbeitung Interesse erwecken könnte) bieten dem Leser zu wenig. Dabei wird noch das Erscheinen einer zweiten derartigen Sammlung in Aussicht gestellt.

Der erste Aufsatz über Correggio stellt einen interessanten Versuch dar, die Jugendentwickelung dieses Künstlers aus seiner Madonna mit dem hl. Franciscus in Dresden zu erklären. Die Bildung der Hände auf diesem Bilde sowie die Landschaft erinnerten noch an Bianchi, den er wohl um 1508, als Vierzehnjähriger, verlassen habe, um zu Francia und Costa nach Bologna zu gehen. Die Aehnlichkeit der hl. Katharina auf dem gleichen Bilde mit derjenigen Raffael's in der National Gallery und des Johannes Bapt. mit demjenigen auf der Madonna di Foligno sei darauf zurückzuführen, dass beide Künstler durch die gleichen Bologneser Meister beeinflusst worden seien. Möglicherweise sei dann Correggio 1509 mit Costa nach Mantua gegangen, wo er mehrere Jahre blieb und die Werke Mantegna's auf sich wirken liess. Dort habe er wohl 1511 und 1512 Dosso Dossi kennen gelernt, dessen virtuose Behandlung der Lichteffecte ihn erst in den Stand setzte, seinem Streben nach starker Erregung des Gefühls vollen Ausdruck zu geben. Aus dem kleinen Faun in München auf einen Aufenthalt Correggio's in Venedig schliessen zu wollen und daraus die Verwandtschaft zu erklären, welche Lotto's frühere Schöpfungen mit dem Meister zeigen, ermangelt anderweiter Begründung.

Die Gestalt jenes unbekannten Florentiners, der wesentlich um 1475 bis 1485 gearbeitet haben muss und dessen Werke bald Botticelli, bald Filippino zugeschrieben wurden, ohne doch zu diesen Meistern genügend zu passen, tritt hier in greifbaren Umrissen und mit einer Art Entwickelung entgegen, wenn auch noch zu erörtern sein wird, ob nicht einzelne dieser Bilder einem anderen Künstler desselben Kreises zuzuschreiben sein werden (z. B. die bella Simonetta in Pitti). Danach muss

er mit Botticelli zusammen bei Fra Filippo gelernt und sich anfangs in seinem Stil diesem Mitschüler genähert haben (wie in der Madonna mit zwei Engeln in Neapel), dann aber mehr dem Filippino, an den er in den schönen, aus der Casa Torrigiani stammenden Cassoni am meisten erinnert; die Bildnisse dagegen, wie das aus der Sammlung Jonides in das Victoria- und Albert-Museum (South Kensington) gekommene des Esmeraldo Bandinelli, sind wiederum ganz durch Botticelli beeinflusst. Das Schlussurtheil besagt, dass dieser Anonymus, den er Amico di Sandro nennt, nicht so begabt und nicht so tief gewesen sei wie Botticelli, wohl aber anziehender, wenn auch nicht so ernst wie Filippino. Zahlreiche Abbildungen illustriren diesen wie die übrigen Aufsätze des Buches.

W. v. Seidlitz.

Bernhard Berenson. Lorenzo Lotto. An Essay in constructive art criticism. Revised edition. London G. Bell 1901. XXI & 292 S.

Als vor sechs Jahren Berenson's Lotto zum ersten Mal erschien, habe ich mich bemüht, in dieser Zeitschrift (s. Bd. XVIII S. 395) den hohen Vorzügen des Buches gerecht zu werden, zugleich auch angedeutet, inwieweit ich den darin vorgetragenen Ansichten nicht glaubte zustimmen zu können. In der dazwischen liegenden Zeit hat Berenson's Theorie über die Bildung der venezianischen Malerei ebenso wenig eine ernsthafte Widerlegung erfahren, als seine Auffassung von Lotto's künstlerischer Bedeutung und der ihm zukommenden Stellung. Unsere Kenntniss vom Leben des Künstlers ist seither um nichts Wesentliches vermehrt worden, dagegen traten mehrere seiner Bilder inzwischen aus dem Dunkel hervor: das zierliche frühe Madonnenbildchen in der Sammlung des Grafen Puslowski in Krakau (1508), das Madonnenbild in Mogliano (Marken), von dessen Existenz Charles Löser an dieser Stelle (Repert. XXII, S. 319) zuerst Kunde gab (1548) und das eindrucksvolle Bildniss eines Goldschmiedes, das Herr von Kaufmann vor Jahresfrist zu erwerben das Glück hatte, und dem die nahe stilistische Beziehung zu dem Londoner Doppelportrait der della Torre von 1515 seine chronologische Stellung zuweist. Noch einige andere Bilder, die Verf. bei der ersten Abfassung des Buches nicht kannte, oder an deren Zugehörigkeit zum Werk Lotto's er damals nicht glaubte, sind neu aufgenommen: so das Madonnenbild in Osimo, das Wiener Portrait eines Mannes in drei Ansichten, das Crowe und Cavalcaselle zuerst auf Lotto bestimmt haben, das Bildniss des Pietro Soderini (ehemalige Sammlung Doetsch) u. a. Ob die Zuschreibung des letztgenannten Werkes an den Venezianer (trotz der scharfsinnigen Vermuthung, wie die Entstehung zu erklären sei; S. 109) Zustimmung finden wird? Auch die Zeichnungen Lotto's erscheinen um einige Stücke vermehrt. Ebenso hat Verf. seit dem Erscheinen seines Buches eine Reihe von Portraits kennen gelernt, die er dem Alvise Vivarini zuschreibt (S. 89), u. a. das Senatorenbildniss der Stuttgarter Galerie, das Morelli s. Z. dem Barbari zuertheilt hatte.

In der zweiten Auflage ist die Zahl der Illustrationen etwa verdoppelt

und umfasst jetzt über sechzig Tafeln. Besonders erfreulich ist, dass seltene, schwer zugängliche oder an entlegenen Plätzen (für wieviele solche hat nicht Lotto gearbeitet!) befindliche Werke zur Nachbildung gelangten, so die Bilder in Jesi, in Cingoli, in Monte San Giusto, die seit kurzem erst durch Alinari's thätiges Bemühen photographirt worden sind, so das unbeholfen-anmuthige Jugendwerk, die „Danae“ bei Sir W. Martin Conway, eine grosse Zahl von Arbeiten Alvise's, unter denen das kaum bekannte Erstlingsbild in Monte Fiorentino und das machtvolle Bildniss im Besitz der Comtesse de Béarn besondere Erwähnung verdienen. Ist auch an Stelle des Lichtdruckes in der zweiten Auflage Zinkotypie getreten, so wurde der Druck doch so sorgfältig ausgeführt, dass vielfach die neuen Reproductionen den früheren an Klarheit überlegen sind. Gegenüber den meisten deutschen Publicationen ist hervorzuheben, dass alle Abbildungen auf Tafeln gedruckt sind. Auf diese Weise ist die lästige Unterbrechung des Textes vermieden und dem Werk eine vornehme äussere Erscheinung gesichert. *G. Gronau.*

Alexander Amersdorffer. Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch. Berlin, Mayer & Müller 1901. 71 S.

Die Frage nach dem Urheber des Venezianischen Skizzenbuches will, scheint es, nicht zur Ruhe kommen. Mit Vorliebe greift man sie immer von Neuem auf, denn sie ist besonders geeignet, methodische Schulung und kritischen Scharfsinn zu zeigen.

Seit Morelli's Untersuchungen hatte die Mehrzahl der Fachgenossen den Namen des Pinturicchio acceptirt. Diesen will der Verfasser nicht gelten lassen. Seine Theorie ist, dass mehrere Hände deutlich zu unterscheiden sind: „Verschiedenheiten der Auffassung, des Stils und der zeichnerischen Technik lassen sich constatiren, welche die Annahme, das Venezianische Skizzenbuch rühre von einer Künstlerhand, mit Gewissheit ausschliessen.“ Dabei ergeben sich ihm folgende Gruppen a) die perugineske. Darunter ist der Hauptstock der Zeichnungen verstanden, diejenige Serie, deren rein umbrischer Charakter am deutlichsten sich offenbart, und die zu Perugino und Pinturicchio gleichermassen in Beziehung steht. Hierzu möchte Verfasser auch die „Philosophenportraits“ rechnen. Die Landschaften gehörten in der ursprünglichen Vorzeichnung mit dem Metallstift demselben Künstler, wären aber von einer späteren Hand mit der Feder übergangen. b) Pollaiuologruppe. Ein Blatt, das doppelseitig mit Figuren bezeichnet ist, wurde von Morelli als eigenhändige Arbeit des grossen Florentiners angesehen, erweist sich aber als getreue Nachschrift. Bei anderen Actstudien konnte die Vorlage in einer Zeichnung Pollaiuolo's im Louvre schon vor Jahren — durch Courajod — nachgewiesen werden. Noch andere Blätter gehören in diesen Zusammenhang. c) Signorelleske Gruppe. Nur Actzeichnungen, die in Typen und Stellungen an Signorelli erinnern, obwohl sich die genauen Vorbilder nicht auffinden liessen (mit

einer Ausnahme). Die Federführung ist derber, als in den beiden anderen Gruppen. Ein paar Blätter lassen sich keiner der drei Gruppen zutheilen.

Dann geht Verfasser über zu einer Prüfung der Ansichten über den Autor. Morelli's Ansicht, Pinturicchio's Hand habe die Federzeichnungen geschaffen, wird an einem Beispiel kritisch geprüft: der sitzenden, nach oben blickenden Frau, die im Hintergrund auf dem Fresco der „Taufe Christi" in der sixtinischen Kapelle vorkommt. Tafel I stellt Skizze und Fresco nebeneinander und gestützt auf dieses Material tritt Verfasser sehr feinsinnig den Nachweis an, dass die Zeichnung eine Copie ist (S. 41 ff.). Das Gleiche gilt für die anderen Blätter, die sich auf die Fresken der Sixtina beziehen. Wahrscheinlich ist, dass der Zeichner nicht die Fresken selbst, sondern die Cartons bezw. Entwürfe copirt hat.

Für ein Blatt ist es dem Verfasser gelungen, das Vorbild neu zu erweisen, für den stehenden Löwen. Dieser ist unzweifelhaft nach dem Bild Perugino's bei Lord Wantage gezeichnet (s. Abb. S. 50; Tafel II).

Sodann werden diejenigen Blätter einer Prüfung unterworfen, die angeblich auf in Siena befindliche Werke hinweisen. Dass die Grazienzeichnung durchaus nicht deshalb Raffael zum Urheber haben muss, weil dieser als Jüngling den gleichen Vorwurf behandelt hat (wer übrigens das Original jenes Bildes in Chantilly gesehen hat, wird nicht zweifeln, dass es der frühen Jugend des Urbinaten angehört), liegt auf der Hand, ebenso dass die berühmte antike Gruppe in Siena durchaus nicht nothwendigerweise hier copirt worden sein muss. Die Gewandstudien erweisen sich als im Zusammenhang stehend mit zwei Blättern der Malcolm- und Robinson-Sammlung (Abb. S. 54, S. 56 und Taf. III), die früher irrig als Vorstudien zu einem der Libreriafresken angesehen wurden, in Wahrheit aber zu dem Fresco Araldi's in der Cella der heiligen Katharina gehören, wie zuerst Thode richtig erkannte. Verfasser nimmt an, dass diese zwei Zeichnungen je einer Seite der Composition nicht von Araldi herrühren, dass vielmehr dieser den Entwurf eines anderen für sein Werk benutzt habe. „Jedenfalls stehen beide Zeichnungen der Kunst Pinturicchio's nahe" Dass die Gewandstudien im Skizzenbuch jedenfalls Copien sind, ist nachzuweisen.

Von den Zeichnungen, die am meisten für Raffael's Autorschaft zu zeugen schienen, können die Philosophenportraits darum nicht von ihm herrühren, weil sie mit dem Zeichnungsstil weder des peruginesken, noch des florentiner Raffael's übereinstimmen. Auf diesen weist ferner die inhaltliche Beziehung einiger Landschaften hin. Unerklärlich bleibt, dass der Landschaftshintergrund von der „Madonna del Duca di Terranuova" im Skizzenbuch im Gegensinn wiedergegeben ist. Hier fehlt es noch an befriedigender Erklärung.

Die im Skizzenbuch vorkommenden Actstudien lassen sich weder mit Raffael noch mit Pinturicchio in Verbindung setzen.

Verfasser kommt zu einem negativen Schluss, „dass die bisher sowohl für die Raffaelische Autorschaft, sowie für die Hypothese Morelli's

beigebrachten Beweise hinfällig sind.“ Namen bestimmter Künstler bringt er nicht in Vorschlag, und so ist „die Lösung der Skizzenbuchfrage noch nicht vollständig erreicht.“

Inzwischen ist nun von anderer Seite der Versuch gemacht worden, zur Lösung dieser Frage beizutragen. In No. 6 der „Kunstchronik“ (21. November 1901) hat Arpad Weixlgärtner es unternommen, für zwei der Zeichnungen die Vorlage nachzuweisen: für die Darstellung des von einem Löwen angefallenen Mannes ein florentiner Niello, für die Gestalt eines Greifen die Figur auf einer der Berliner Botticelli-Zeichnungen (letztere Entlehnung ist nicht unbedingt stichhaltig).

Ausserdem hat Steinmann zu der Frage in seiner Publication über die Sixtinische Kapelle Stellung genommen (S. 288 ff.). Er hat ebenfalls die Autorschaft Pinturicchio's nicht acceptirt, sondern erkennt hier die Hand eines unbekannten Peruginoschülers. Für einen der Frauenköpfe ist es ihm gelungen, in einer Windsorzeichnung die anmuthige Vorlage Perugino's aufzufinden (S. 294/5). Am Schluss seiner Schrift über Antonio da Viterbo deutet derselbe Verfasser an, dieser möchte der Zeichner des Skizzenbuches sein.

Damit ist das Referat über die letzten Beiträge zu dieser viel umstrittenen Frage erschöpft.

Man ersieht aus diesen, von verschiedenen Seiten unternommenen Versuchen, dass die Lösung der Frage noch nicht gefunden ist. Auch der Verfasser der kleinen Schrift, die den Ausgangspunkt dieser Bemerkungen abgab, bietet uns diese nicht. Mit manchen seiner Gedanken kann ich mich um so eher einverstanden erklären, als ich selbst vor mehreren Jahren mich in ähnlicher Weise aussprach; vor Allem wurde damals das Verhältniss der Skizzenbuchblätter zu den Zeichnungen Malcolm und Robinson untersucht (s. Blätter für litterarische Unterhaltung, 29. December 1898, No. 52). Meine letzten Zweifel, ob nicht doch Pinturicchio der Hauptheil der Zeichnungen zukomme, sind durch die klaren Darlegungen des Verfassers beseitigt; ich zweifle nicht, dass es anderen ebenso ergehen wird.

Dagegen wird die Frage, ob in der Ausdehnung, wie Verfasser annimmt, mehrere Hände hier thätig waren, noch weiterer Untersuchung bedürfen. Zu berücksichtigen ist, dass wir es mit einem Künstler dritten Grades zu thun haben, der wahrscheinlich seinen Vorlagen die eigene Art anpasste, daher ein wechselndes Gesicht uns zeigt. Dass nicht alle Blätter des Skizzenbuches von einem Künstler herrühren, ist wohl seit langer Zeit — auch von Morelli — angenommen.

Es bleibt die Frage bestehen, wer der Hauptzeichner nun wirklich gewesen ist. Vielleicht führen weitere Forschungen den Verfasser auf die richtige Spur. Ich könnte schon heut einen anderen Namen in die Debatte werfen, unterlasse es aber, um nicht eventuell neue Verwirrung zu stiften. Denn unzweifelhaft ist jetzt eine bessere Ordnung in der bisher arg verwickelten Frage erreicht: und wenn wir dieses anerkennen, so

dürfen wir zum Schluss dem Verfasser unseren Dank für die besonnene und klare Art, mit der er seine Untersuchung geführt hat, nicht vorenthalten. *G. Gronau.*

Ludwig Justi. Construirte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's. Untersuchungen und Reconstructionen. Mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, II und 71 SS., Preis 20 Mk.

Dass Dürer sich eifrig, messend und rechnend, mit den Proportionen des Menschenleibes beschäftigt hat, war gewiss nicht unbekannt. Seine, im Jahre 1528 erschienene, Schrift mit ihren Versuchen, einige Normaltypen der Menschengestalt nach Zahlenverhältnissen aufzubauen, ist wohl studirt worden. Man sah gemeinhin in diesen lehrhaften, spielerisch erscheinenden Bemühungen etwas, das neben der gestaltenden Thätigkeit Dürer's einherging und um so anspruchsvoller hervortrat, je mehr seine Schaffenskraft erschlaffte. Dieser Auffassung entsprechend, stand die Beschäftigung mit Dürer's Theorieen ausserhalb des Studiums der Dürerschen Praxis. Die Kenner der Dürer'schen Kunst wussten gewöhnlich nicht viel von Dürer's Lehre; die Kenner seiner Lehre noch weniger von seiner Kunst. Das Buch, auf das ich mit Freude und dankbarer Befriedigung hinweise, schlägt die Brücke zwischen Dürer's Thaten und seinen ausgeklügelten Lehren. Dieses Buch bringt den Nachweis, der überrascht, eigentlich nicht überraschen sollte, dass die Sehnsucht nach mathematischer Sicherheit schon in verhältnissmässig früher Zeit, schon seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts das Schaffen des Meisters bestimmt hat. Die Schrift von 1528 erscheint als der litterarische Niederschlag practischer immer wieder aufgenommener Versuche. Diese Versuche in den Schöpfungen Dürer's nachzuweisen, ist die Aufgabe des Justi'schen Buches. Die Nachweisungen sind fast sämmtlich so überzeugend, dass bald nach sorgfältiger Lectüre das neue Wissen organisch mit unseren Vorstellungen verwächst, so dass eben Gelerntes mit der Selbstverständlichkeit des stets Gewussten empfunden wird. Die Untersuchungen Justi's tragen damit das Merkmal, das den besten wissenschaftlichen Darlegungen eigenthümlich ist. Von dem hellen Licht, das der Verfasser ausbreitet, fällt ein schwerer Schatten auf die ältere Dürer-Litteratur. Es ist in der That erstaunlich, dass die Messungen, die Justi mit systematischer Gründlichkeit vorgenommen hat, nicht schon früher versucht worden sind. Um so erstaunlicher, wie die kalte Regelmässigkeit vieler Köpfe und Figuren die Vorstellung der mathematischen Construction nahe genug brachte, und wie die Hülfslinien, die in mehreren Zeichnungen des Meisters erhalten sind, die Construction sogar offen zeigen.

Justi hat das ganze „Werk“ Dürer's daraufhin durchgesehen, welche Körper, welche Köpfe etwa construirt wären. Eine bestimmt abgegrenzte Gruppe von Gestaltungen löst sich heraus. Ist der Blick auf Beobach-

tungen dieser Art erst eingestellt, so unterscheiden sich die frei erfundenen, die nach der Natur aufgenommenen Körper und Köpfe ohne Weiteres und deutlich von den „construirten". Dürer ist ein Suchender auf dem Felde der Proportionsstudien, unermüdlich, von warmem Optimismus erfüllt und wohl niemals befriedigt. Immer wieder setzt er mit neuen Zahlen, mit neuen Methoden ein. Die practischen Arbeiten der frühen Zeit folgen keineswegs den später litterarisch festgelegten Weisungen. Gruppen von Zeichnungen, die nach einem Schema, oder doch nach nah verwandten Methoden gestaltet sind, schliessen sich zusammen. Schwer in's Gewicht fallende Argumente zur Datirung einiger Arbeiten ergeben sich, und durch des Verfassers aufklärende Arbeit spannt sich ein dichtes Liniennetz gliedernd über das gesammte „Werk" Dürer's. Ein neues, von nun an unentbehrliches Mittel der Orientirung ist damit gefunden.

Die Disposition des Buches ist klar, die energische Bemühung, den spröden Gegenstand überzeugend und belehrend vorzutragen, wird von Erfolg gekrönt. Die Darstellung zerfällt in viele kurze Abschnitte. Der erste Haupttheil handelt von den „construirten" Körpern, der zweite von den „construirten" Köpfen. Innerhalb des ersten Theiles ist zu Anfang von jenen Studienblättern die Rede, die zu dem berühmten Kupferstiche des ersten Menschenpaares von 1504 gehören, von diesem Kupferstiche selbst und von einigen Zeichnungen, die annähernd dasselbe Constructionsprincip zeigen wie die Figuren des Adam und der Eva. Abweichungen der Constructionsmethode giebt es schon innerhalb dieser Gruppe. Ausgangspunkt ist das Vorbild des Apollo von Belvedere. Auf dieses antike Muster mühte sich Dürer ab, die übel überlieferten, unklaren Maassangaben Vitruv's zu übertragen.

Eine von 1513 datirte Proportionsstudie, in der Zahlen und Hülfslinien erhalten sind, zeigt, wie Justi's Erläuterung deutlich erkennen lässt, die Wegerichtung, in der Dürer weiterschritt. Das litterarisch überlieferte System und viele Zeichnungen, die in späteren Jahren mehr zur Illustrirung der Lehre als im Kunstschaffen gezeichnete Schemata, geben den Schlusspunkt der Entwicklung.

Theorie und Praxis trennten sich mehr und mehr; kein Werk der Spätzeit ist so unmittelbar aus den Proportionsstudien heraus entstanden, wie der Kupferstich mit Adam und Eva von 1504. An die Stelle der geometrischen Construction, die die Conturen selbst des bewegten Körpers mit Cirkelschlägen zu gestalten wagt, tritt die bescheidenere Bemühung, die Abstände gewisser Punkte des in normaler Haltung stehenden Leibes in Zahlenverhältnissen festzustellen.

Im dritten Abschnitt des ersten Theiles werden die frühen Kupferstiche und Zeichnungen, die vor 1504 entstandenen Gestaltungen nackter Leiber daraufhin angesehen, wie weit etwa schon hier Constructionsversuche im Spiel seien. Die vorsichtigen und feinen Beobachtungen Justi's vor diesen frühen Schöpfungen Dürer's fördern vielfach unsere Kenntniss. Von dem neu eroberten Standpunkt betrachtet, reihen die Arbeiten sich

in zeitlicher Folge auf. Die höchst interessante Nachweisung, dass die Figur der „grossen Fortuna“ dem Cirkel und Maassstab ihre monströse Körperlichkeit verdankt, führt der Verfasser leider nicht im Einzelnen durch, obwohl er im Besitze des Schlüssels zu sein scheint.

Sehr wichtig ist die Aufklärung in Bezug auf die sonderbare Zeichnung der liegenden Frau in der Albertina mit der von Thausing falsch gedeuteten Beischrift „das hab ich gevisiert“. Nicht nur mit gewaltsamer philologischer Interpretation, sondern auch mit vollständigem Missverstehen des künstlerischen Charakters hat Thausing hier eine der ersten Actstudien Dürer's gesehen und deshalb viel Wesens von der wunderlichen Zeichnung gemacht. Justi zeigt — mit Hülfe von Cirkelstichen, die noch im Original sichtbar sind —, dass es sich hier um Construction handelt, um einen der frühesten Versuche, die der Meister anstellte, angeregt durch Jacopo de' Barbari, aber sehr unvollkommen belehrt von dem Italiener.

Der zweite递 Haupttheil, der von den Köpfen handelt, ist einfacher, insofern aber noch wichtiger, wie das Construiren der Köpfe tiefer in die Praxis des Kunstschaffens eingreift als das Construiren der Figuren.

Nach einigen harmlosen Ansätzen entwickelt Dürer in der Zeit der venezianischen Reise das Linien- und Zahlensystem für das „schöne“ Menschenantlitz. Die Construction ist einfach und relativ constant. Es scheint, als ob Dürer bald zu einem Resultat gelangte, das ihn einigermassen befriedigte. Etwas Freiheit gestattete er sich freilich bei Anwendung des Schemas. Nicht nur fast alle von vorn gesehenen Madonnenköpfe, sondern auch, was nicht wenig überrascht, das Münchener Selbstportrait des Meisters ist „construirt“. Uebrigens stellt Justi das — schon früher bezweifelte — Datum 1500 dieses berühmten Gemäldes in Frage und möchte das Bildniss etwa 1506 ansetzen.

Der dritte Haupttheil ist „Fremde Einflüsse“ überschrieben und begrenzt in vorsichtiger Art das Maass der Anregungen, die auf Dürer's Versuche und Lehren gewirkt haben. Vitruv, Leonardo, Pacioli und Jacopo de' Barbari kommen in Betracht. Diese Dinge, die gemeinhin in der Dürer-Litteratur mit Redensarten abgethan worden sind, werden mit strenger Gewissenhaftigkeit geprüft. Das Resultat ist bescheiden, trotz dem reichen Schatze neuer Thatsachen, auf Grund deren die Erwägungen angestellt werden. Mit seinen früher veröffentlichten Studien über Jacopo hatte der Verfasser sich diesen Fragen genähert. Sein Urtheil ist bedeutend reifer und sicherer geworden.

Justi hat seine Aufgabe mit wissenschaftlichem Tact scharf abgegrenzt. Er urtheilt nicht über den Werth der Dürer'schen Bemühungen, er äussert keine Meinung darüber, wie weit die Theorie hemmend oder fördernd des Meisters Kunst bestimmt habe, noch weniger Verwunderung darüber, anstatt freier Schöpferkräfte pedantische Rechenkünste zu finden. Das Thema selbst ist bis zum Abschluss mit Folgerichtigkeit behandelt. Es ist ein ungewöhnlich glückliches Thema, da

von der Kunst die Rede ist und dennoch wissenschaftlich sichere Ergebnisse festgestellt werden. *Friedländer.*

F. Lippmann und **C. Hofstede de Groot.** Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn. Zweite Folge. II. Lieferuug (No. 51—100). Berlin, in Kommission bei Amsler & Ruthardt, 1901. Folio.

Mit dieser Lieferung ist die geplante Ergänzung des Werkes glücklich zu Ende geführt. Ausser einigen weiteren Blättern aus dem Berliner Kupferstichcabinet und dem Britischen Museum, den Sammlungen Haseltine und Bonnat sind hier namentlich die holländischen Sammlungen berücksichtigt worden, das Amsterdamer Kupferstichcabinet mit 21, die bisher kaum bekannt gewordene, ganz hervorragende Sammlung des Mitherausgebers C. Hofstede de Groot im Haag mit 13, und die nicht minder interessanten Sammlungen Bredius mit 2, J. Six mit 3 und W. Six (in Hilversum) mit einem Blatt.

Wohl das schönste dieser Blätter ist Nr. 54, Frau Margaretha Six in ihrem hell erleuchteten und durch eine schwere Draperie von dem übrigen Raume abgesonderten Erker sitzend und eifrig in Folianten studirend, eine getuschte Federzeichnung von 1652 aus dem Familienalbum Pandora. Die Attribute, welche sie als Minerva kennzeichnen, die Lanze, der Gorgonenschild und darüber der Helm, ruhen an der Wand, während gegenüber eine weibliche Büste auf reichem Postamente, offenbar die der Venus, durch die Draperie halb zugedeckt wird, so dass sie den Blicken der Leserin verborgen bleibt. In unnachahmlich poetischer und malerischer Weise fluthet das Licht, das, in voller Stärke von hinten einfallend, die Hauptgestalt in seine Glorie hüllt, selbst durch die tiefsten Schatten des Vordergrundes. — Wunderbar breit ist die Bredius gehörende Ansicht von Rhenen (52) behandelt; die Binnenamstel (85, Amsterdam) zeigt bei durchaus skizzenhafter Behandlung alle die Punkte beachtet, auf denen die Besonderheit gerade dieses Anblicks beruht, so dass das Blatt technisch wohl als die vollkommenste der Landschaftszeichnungen Rembrandt's angesehen werden kann; in dieser Hinsicht steht ihr die Winterlandschaft im Besitz de Groot's (90) kaum nach.

Mit den Ansichten der Herausgeber über die Eigenhändigkeit gewisser Zeichnungen kann ich mich leider auch dieses Mal nicht immer einverstanden erklären: Nr. 60, Kain und Abel (Berlin) zeigt eine äusserliche Behandlung des Laubwerkes im Vorder- wie im Hintergrunde, die mir bei Rembrandt nicht bekannt ist und nicht erklärlich wäre; auch die Figuren können ebenso gut von einem seiner tüchtigen Schüler herrühren. — Das kleine Seestück 61 a (Britisches Museum) lässt bei aller malerisch bestechenden Qualität in der Zeichnung der Schiffe durchaus die Klaue des Löwen vermissen. — Der Löwe (62, ebendort) ist in allen Theilen ganz schwach. — Die Flusslandschaft (64, Bonnat) hat bei aller Leichtigkeit etwas Kalligraphisches, das nicht zu Rembrandt stimmt. — Acte, deren ausdruckslose Gliedmassen keinen Zusammenhang unter sich haben, wie

66 (Haseltine) und 87 (Amsterdam), sollten nicht unter seinem Namen und überhaupt nicht veröffentlicht werden; sie bekunden nur eine ganz äusserliche Nachahmung seiner Manier. — Der junge Raucher (71, Amsterdam) besticht auch nur äusserlich; weder kann man erkennen, wie seine Finger sich lagern noch wie sein Arm auf dem Tisch aufruht. — Einige andere Blätter, bei denen es schwer ist, ein bestimmt verwerfendes Urtheil abzugeben, übergehe ich diesmal wie früher (Repertor. XXIII, 488); lieber aber hätte ich die Zeichnungen, welche bei all ihrer Flüchtigkeit nicht doch in den wenigen Strichen, die sie enthalten, die volle Lebhaftigkeit des Ausdrucks, das Sprechende der Handbewegungen, die Wendungen des Körpers errathen lassen, ausgeschieden gesehen. Denn das ist das Auszeichnende bei Rembrandt, dass er bis in sein spätestes Alter hinein nie an Kraft nachgelassen, sondern jeden Strich als den Abdruck eines in seinem Innern vollkommen klaren Bildes hingesetzt hat, das er wohl mehr oder weniger eingehend wiedergeben konnte, worin er aber das, was er gab, nie unbestimmt liess. *W. v. Seidlitz.*

Kunsthandwerk.

Museum of fine arts Boston. Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery **by Edwards S. Morse,** Keeper of the Japanese Pottery. with sixty-eight Photogravure Plates, of which forty are accompanied by guide-plates drawn by the author, and fifteen hundred and forty-five potter's marks in text. Cambridge, printed at the riverside press 1901.

Die Erforschung der ostasiatischen Keramik und damit der bedeutendste Aeusserung dieser Kunst überhaupt, ist, soweit nicht die Bemühungen der Ostasiaten selber in Frage kommen, bisher fast ausschliesslich den Franzosen und Angelsachsen überlassen worden. Deutschland hat ebenso, wie es erst seit Kurzem eine Orientpolitik besitzt, auch erst seit Kurzem an dieser Arbeit ernstlich Antheil genommen. Grund dafür ist, dass diese Völker früher Unabhängigkeit des Geschmackes genug besassen, Erzeugnisse einer Kunst zu bewundern, deren Sprache eine so ganz andere ist, wie die unserer eigenen, und dass sie überhaupt der Freiheit des Geistes nicht entbehrten, Erzeugnisse einer Cultur als gleichberechtigt anzuerkennen, die im Uebrigen der unsrigen so weit unterlegen zu sein scheint. So erwachte in diesen Ländern mit ihrem Ueberfluss an Capitalien die Lust, derartige Kunstwerke zu besitzen; es entstanden Sammlungen und mit ihnen der Wunsch, sie zu ordnen, ihren Inhalt zu classificiren: die wissenschaftliche Betrachtung dieser Gegenstände hatte ihren Anfang genommen. Dabei haben sich die Rollen beider Länder etwa so vertheilt, dass für das chinesische Porzellan die Franzosen, für die japanische Töpferkunst die Engländer die Grundlage

legten, und dass entsprechend dem Charakter beider Völker dort mehr der Dilettantismus, hier mehr die Leute ernster wissenschaftlicher Arbeit am Werke waren. Man braucht nur an Namen wie Du Sartel und Grandidier gegenüber einem Franks und selbst einemBowes zu denken.

Auf welchen beiden Gebieten dadurch zuerst die grössere Klarheit und Wahrheit herrschte, lässt sich errathen. Hier eine Fülle von Behauptungen, auf welche man schwur; dort keine Fülle, aber wenigstens einige Thatsachen, auf die man hatte schwören können. Die Arbeitsmethode war in allen Fällen dieselbe. Man stüzte sich auf seine eigenen Erfahrungen und auf die kunsthistorischen Schriften der Ostasiaten selber, die gefällige Sinologen — freilich leider ohne Beherrschung des in Frage kommenden Gebietes — lieferten, daneben auch auf die „mündliche" Tradition der „Kenner" unter den Ostasiaten, der man einen Glauben schenkte, wie man ihn der Tradition im eigenen Vaterlande wohl kaum jemals geschenkt haben würde, wofern man nicht als durchaus unwissenschaftlich angesehen sein wollte.

In letzter Zeit scheint nun Amerika sich ernstlich anzuschicken, die Führung auf diesen beiden Gebieten zu übernehmen und wirklich dauernde Grundlagen für die Erforschung der ostasiatischen Keramik zu legen. Warum das im Uebrigen kunstgeschichtlich bedeutungslose Amerika gerade hierin eine Ausnahme macht, liegt klar auf der Hand für den, der die dortigen Sammelverhältnisse kennt. Einerseits liegt Ostasien diesem Lande bedeutend näher als uns; andererseits haben die ernsten Sammler hier eingesehen, dass sie als Sammler alter europäischer Kunstgegenstände bei dem fast gänzlichen Mangel an Vergleichsmaterial doch stets die Opfer der Fälscher werden würden, und darum lieber sich auf jene Gebiete geworfen, auf denen der grosse Kunsthandel und damit die Fälschung damals noch nicht so in Blüthe standen. So sind hier einige ganz bedeutende Sammlungen ostasiatischer Keramik entstanden, z. Th. auch schon öffentlicher Besitz geworden und mit diesen im Zusammenhang dann auch zwei grosse Publicationen in's Leben gerufen, die an Umfang, Inhalt, Illustrirung, Solidität, freilich in einem Fall auch an Preis, alles übertreffen, was bisher über die ostasiatische Keramik veröffentlicht ist. Es sind für das chinesische Porzellan: das Prachtwerk ersten Ranges von Bushel, Oriental ceramic Art, illustrated by examples from the collection of T. W. Walters, with 117 plates in colours and over 400 reproductions in black and white. New-York 1897; für die japanische Töpferkunst das hier am Anfang angeführte umfangreiche Werk von Morse.

Das Buch von Morse ist zunächst der Katalog seiner eigenen Sammlung, die in den Besitz des Museums in Boston übergegangen ist: es ist aber weiter gefasst, das vorläufig abgeschlossene Resultat einer langjährigen unermüdlichen Sammelarbeit, die Alles zusammen zu tragen und kritisch zu sichten versucht hat, was sich bisher mit der äussersten Ausnutzung der uns jetzt zu Gebote stehenden Quellen zusammenbringen liess.

Das Werk ist, wie der Titel sagt, kein Geschichtswerk — eine Geschichte der japanischen Töpferkunst ist weit schwieriger zu schreiben, als eine solche der chinesischen. — Zwar finden sich über das Buch reichlich historische Einzelangaben verstreut, auch ist der Versuch gemacht worden, fast jedes in der Sammlung vorhandene Stück zu datiren, (wenn freilich dabei sehr zu bedauern bleibt, dass sich nirgends eine Andeutung vorfindet, worauf diese selbst auf Jahrzehnte sich erstreckende Zeitbestimmung eigentlich beruht); es ist jedoch nirgends der Versuch gemacht worden, die historischen Einzeldaten zu einem Ganzen zusammenzufassen und damit auch den ersten soliden Versuch einer Geschichte dieses Kunstzweigs zu geben. Man hätte eine solche vielleicht lieber gesehen, als jene allgemeinen einleitenden Bemerkungen über Verzierungsarten, Gebrauchszwecke, die dem Kenner auf diesem Gebiete nicht viel Neues sagen, dem Laien aber kaum Nutzen bringen werden, da ihm dies Buch doch nicht allzu häufig in die Hände fallen dürfte.

Das Buch giebt aber leider auch keine ganz vollständige Uebersicht über die japanische Keramik, da sie die Sammlung auch nicht giebt. Es fehlt das japanische Porzellan so gut wie ganz, es dreht sich hier Alles nur um die sogenannten „Potterieen“, jener besonderen Specialität der japanischen Töpferkunst,[1]) durch die sie heute ihren Weltruf erlangt hat, durch die sie auch fast die gesammte bisherige europäische Keramik über den Haufen geworfen hat. Das ist ein Tribut an den Zeitgeschmack, der leider mehr ästhetischer als wissenschaftlicher Natur ist, für den anders empfindenden Zeiten vielleicht noch einmal das Verständniss fehlen wird. In der Sammlung Morse ist diese Lücke um so auffallender, da Morse, wie er in der Einleitung seines Buches selber gesteht, die grosse Sammlung japanischer Töpfereien schon aus dem Grunde zusammengebracht hat, um einmal, wie es bisher noch nicht geschehen war, eine solche den grossen Sammlungen europäischer keramischer Erzeugnisse gegenüberzustellen. Glaubte Morse wirklich, dass in diesem friedlichen Wettkampf das japanische Porzellan der japanischen Keramik Schande machen würde. Es ist wahr, die Japaner haben auf diesem Gebiete ihre Lehrmeister, die Chinesen, nie ganz erreicht; es ist auch Thatsache, dass dies schlaue Volk viel früher als die Chinesen den concurrenzlosen Markt Europa's mit kunstlosen Schleuderwaaren überfluthet hat; ein Blick auf wirklich gute Bestände alten japanischen Porzellans — ich kenne allerdings in Europa kaum mehr als zwei — zeigt jedoch zur Genüge, dass sie auch auf dem Gebiete des Porzellans Kunstwerke hervorgebracht haben, die dem grössten Theile der von Morse bevorzugten Potterieen wohl die Waage halten dürften. Doch das japanische Porzellan ist nun einmal ein Stiefkind

[1]) Es scheint sich jedoch immer mehr herauszustellen, dass auch diese Art der Töpferkunst den Japanern von den Chinesen übermittelt wurde. Die Japaner selber sind noch jetzt bereit, die schönsten Erzeugnisse dieser Art, die sich in ihrem Lande finden, als chinesische Arbeiten anzusehen. Aus China selber scheinen jedoch bis jetzt derartige Erzeugnisse noch nicht nach Europa gelangt zu sein.

der Forschung und des Sammelns und wird es wohl noch lange bleiben müssen!

Indessen diese Ausstellung, die mehr die Sammlung als den Katalog derselben trifft, raubt Letzterem nicht im Entferntesten seine grosse Bedeutung für die Erforschung der japanischen Keramik. Wir haben es hier, allgemein gesagt, vielleicht mit der gediegensten, inhaltsreichsten Arbeit zu thun, welche bisher über ostasiatische Keramik verfasst worden ist, im Einzelnen mit einer vollständigen Classification der japanischen Potterieen, die die Grundlage für jede weitere Erforschung auf diesem Gebiete sein muss. Mit unermüdlichem Eifer hat Morse alle die oben charakterisirten, inzwischen vermehrten Quellen aufgesucht und ausgenutzt, als langjähriger Professor der Zoologie in Japan hat er das Land selber bereist und sich mit den Trägern der alten Traditionen und den Töpfern direct in Verbindung gesetzt. Während der langen Zeit des Sammelns hat er geprüft und wieder geprüft; er hat Alles zu sammeln gesucht, was nur irgendwie für die japanische Töpferkunst innerhalb des von ihm selbst beschränkten Gebietes charakteristisch war. So ist auch mit dem Wachsen seiner Sammlung seine Kennerschaft gewachsen und damit auch das vorliegende Werk. Seine Sammlung umfasste bei Abschluss desselben nicht weniger als 5324 Stücke, die sich in über 600 Gattungen vertheilen, ein beredtes Zeugniss für die unendliche Vielseitigkeit und Productionskraft dieses specifischen Töpfervolkes, dem Europa in dieser Beziehung auch nicht im Entferntesten etwas an die Seite zu stellen hat.

Das Werk im Einzelnen zu besprechen, ist hier unmöglich; es auf seinen Inhalt kritisch zu prüfen, dürften zur Zeit wohl nur Wenige berufen sein. Die Zeit wird lehren, wie solide die Grundlage ist, die hier gelegt; aber es kann kaum ein Zweifel bestehen, dass man immer erkennen wird, dass hier das zur Zeit auf diesem Gebiete Menschenmöglichste geleistet worden ist. Nur die allgemeine Anlage des Werkes kann hier angedeutet werden. Eingetheilt ist der Katalog zunächst in koreanische und japanische Töpfereien. Die koreanische Gruppe zeigt, dass die auch bei uns bisher als koreanische angesehenen, vom Schreiber dieses zuerst in seinem Werke über koreanische Kunst publicirten Arbeiten auch hier als solche erkannt worden sind.[2]) Die japanische Töpferei zerfällt wieder in solche bekannter und unbekannter Herkunft, denen sich dann noch eine ethnologische, den Gebrauch der japanischen Töpferwaare illustrirende Gruppe anschliesst. Die bekannten Töpfereien sind dann nach Provinzen, innerhalb dieser nach den ihnen von den Japanern selber bald nach dem Ort der Herstellung, bald nach dem Hersteller gegebenen Namen eingetheilt. Allen diesen Abtheilungen geht eine kurze Zusammenfassung alles dessen voraus, was über diese Gruppen bisher zu ermitteln war. Jedem einzelnen Stück ist dann die Angabe der Grösse, der Zeit, der Art des Thons — bekanntlich für die Erforschung dieser Töpfereien von Seiten

[2]) Auch im koreanischen Pavillon auf der letzten Weltausstellung fanden sich dieselben Erzeugnisse als altkoreanisch ausgestellt.

der Japaner selber der eigentliche Ausgangspunkt — dann schliesslich in ausgezeichneten, auch wohl ein japanisches Auge befriedigenden Wiedergaben die Marke der Stücke beigefügt.

Diese Wiedergabe der Marken, bei der es sich um nicht weniger als 1545 Nummern handelt, für die man dem Verfasser aufrichtig Dank sagen muss, erheben dieses Werk weit über die Bedeutung eines Katalogs; nicht minder die bildliche Wiedergabe sämmtlicher in der Sammlung enthaltenen Stücke auf 40 Heliogravuren, von denen jede die Schauseite eines ganzen Schrankes wiedergiebt. Fällt hierbei auch die Wiedergabe des einzelnen Stückes nur klein aus, so sind doch die Heliogravuren so ausgezeichnet, die Gegenstände so geschickt aufgestellt, dass man fast jedes Stück in seiner Eigenart wohl erkennen kann. Die besten Stücke sind ausserdem noch auf 28 Tafeln für sich abgebildet, deren vorzügliche Wiedergabe und Anordnung die letzten deutschen keramischen Publicationen wohl etwas beschämen muss. So haben wir denn in dieser Publication ein Werk vor uns, wie wir es uns von ganzem Herzen auch für manches andere Gebiet der leider noch viel zu wenig durchforschten ostasiatischen Kunst, — wenn auch bei der Schwierigkeit der Erforschung dieses Gebietes noch recht lange vergeblich —, wünschen möchten. *E. Zimmermann.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

London. Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902.

Die diesjährige Winter-Ausstellung in der Academy war wieder eine Leihausstellung im gewohnten Stile. Rembrandt und v. Dyck zu ehren, war man in den letzten Jahren von der Tradition abgewichen. Diesmal gab es wieder jenes bunte Durcheinander, das der Veranstaltung charakteristisch ist und einen Theil ihres Reizes ausmacht. Die Kunst des XVIII. Jahrhunderts fehlte fast ganz; englische Gemälde waren ausgeschlossen worden. Im Uebrigen aber erstreckte sich das Dargebotene in reicher Mannigfaltigkeit über Zeiten und Länder. In der improvisirten Gemäldegalerie bot die dem Claude de Lorraine gewidmete Sonderausstellung einen Ort der Ruhe und der Sammlung. Das Ganze war vielleicht nicht so vornehm wie in früheren Jahren. Die Amerikanisirung, die auf dem Kunstmarkt seit einiger Zeit immer stärker fühlbar wird, war zum ersten Mal in der Academy zu spüren. Der aristokratische Besitz war zwar noch stattlich genug vertreten, daneben aber wurde allerlei gezeigt, was noch kurz vorher auf dem Markte gewesen war. Einige Monstre-Erwerbungen der letzten Zeit gaben der Ausstellung den Charakter des Sensationellen, wie Pierpont Morgan's Bilder, die, die Herrschaft des Dollars symbolisirend, äusserst effectvoll und central aufgestellt waren. Der „Colonna-Raffael“ (Nr. 85), der wahrscheinlich bald und für immer Europa verlassen wird, konnte noch einmal betrachtet werden. Die grosse Tafel ist doch im Wesentlichen gut erhalten. Die beiden Cassone-Stücke, deren Verkauf aus der Casa Torrigiani wegen des enormen Preises Aufsehen gemacht hat, Arbeiten des Francesco Pesellino (Nr. 10, 18, Lady Wantage), wurden trotz der wirren Composition und der mittelmässigen Erhaltung eifrig bewundert. Von Pierpont Morgan und der Lady Wantage abgesehen, hatte namentlich Sir Frederick Cook viele Gemälde beigesteuert.

Ich begnüge mich damit, die kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Stücke hier zu notiren, besonders diejenigen, die verhältnissmässig wenig bekannt sind, diejenigen auch, in deren Beurtheilung ich von den Angaben des Kataloges abweiche.

Von den Hauptmeistern der Florentiner Frührenaissance war Botticelli im Kataloge vertreten mit einem schwerfälligen Altarbilde, der Dreieinigkeit mit dem Täufer und Maria von Aegypten (Nr. 152,

Leopold Hirsch). Das — curios genug — mit den Initialen „S B“ signirte Bild rührt gewiss nicht von Sandro her, sondern von einem derben, nicht viel jüngeren Nachahmer. Die kleine, unter Gozzoli's Namen ausgestellte Madonnendarstellung (Nr. 7, Charles Newton Robinson) führt ihren Namen ebenso wenig mit Recht wie die schwache, dem Cosimo Rosselli zugetheilte Lunette mit Christus am Kreuze und Heiligen (Nr. 15, Sir C. Hubert H. Parry). Mehr als gute Werkstattarbeit ist das bekannte Simonetta-Bild, das gewiss nicht von Sir Frederick Cook unter Nr. 21 als „Botticelli“ ausgestellt war. Das Bildniss eines jungen Mannes mit der Laute, das der rührige Director der Dubliner Galerie kürzlich für seine Sammlung erworben hat (Nr. 22), fein und anziehend, dem Filippino Lippi nah im Typus, der Handform und dem Ausdruck, wird vielleicht mit Recht „attributed to Raffaelino del Garbo“.

Unter den ausgestellten Schöpfungen der oberitalienischen Frührenaissance kann die „Judith mit dem Kopfe des Holofernes“ in der oft wiederholten Composition Mantegna's wohl keinen Anspruch darauf machen, für eine eigenhändige Arbeit Mantegna's zu gelten. Das von der National Gallery of Ireland (Nr. 46) ausgestellte saubere und ziemlich flaue Bild stammt aus der Malcolm-Sammlung. So viel ich weiss, bisher unbekannt, und höchst bemerkenswerth als ein charakteristisches Werk des Antonello da Messina ist das Brustbild des hl. Sebastian (Nr. 26, R. Williams), nicht vollkommen erhalten, sonst aber ganz einwandfrei.

Besser repräsentirt als das Quattrocento war die italienische Hochrenaissance. Um Raphael's „Madonna Colonna“ (Nr, 85) waren — höchst dankenswerth — die zerstreuten Predellenstücke gesammelt worden, nämlich die beiden Täfelchen aus Dulwich College (Nr. 12, 17), die hübsche „Kreuztragung“, die Lord Windsor besitzt (Nr. 14) und „Christus am Oelberg“ (Nr. 11, Baroness Burdett-Coutts). Ein fünftes dazugehöriges Stück mit der Beweinung Christi ist, dem Hauptbild voraus, schon vor mehreren Jahren nach Amerika gebracht worden (Mrs. Gardner) und war nicht ausgestellt. Hinsichtlich des Oelbergbildchens möchte ich Bedenken äussern. Wenn überhaupt echt, ist es ganz und gar überarbeitet. Es giebt eine alte Wiederholung dieses Predellenstückes in deutschem Privatbesitze. Uebel zugerichtet, aber echt ist die von Miss Mackintosh ausgestellte Raphael Madonna, etwa 1504 entstanden (Nr. 82).

Fra Bartolommeo war durch ein Hauptwerk, die heilige Familie aus der Sammlung Cook (Nr. 73, datirt von 1516) und durch das schwächere und schlechter erhaltene Madonnenbild aus Lord Brownlow's Besitz (Nr. 118) vertreten, Albertinelli durch ein höchst ungewöhnliches Breitbild mit der Schöpfungsgeschichte (Nr. 43, Sir Hubert Parry). Die Tafel des Albertinelli mit ihrer chronikartigen kindlichen Erzählung, fast noch im Sinne des Quattrocento, mehr an Francia als an Piero di Cosimo erinnernd, war eine der Ueberraschungen der Ausstellung. Die Florentiner Portraitisten aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts konnte man vor mehreren interessanten, aber nicht gerade erfreulichen

Werken studiren. Von Ridolfo Ghirlandajo waren zwei anspruchsvolle, schwärzliche und harte Portraits da (Nr. 119, Lady Wantage; Nr. 33, George Salting). Das von Salting ausgestellte Bild stellt den Girolamo Benivieni dar und kommt ganz ähnlich auch in Cobham Hall vor. Das Bildniss eines ganz jungen Mannes, das Lord Windsor als „Andrea del Sarto" (Nr. 29) zeigte, wurde mit Recht als ein Werk des Pontormo von mehreren Kennern betrachtet, während das dem Franciabigio zugeschriebene Portrait (Nr. 39, Benson) von Manchen dem Bacchiacca zugeschrieben wurde.

Mehrere halb mailändisch, halb venezianisch anmuthende Portraits waren unter dem Namen „Bartolommeo Veneto" ausgestellt und ein als „Boltraffio" katologisirtes Frauenportrait von geringer Zeichnung, aber feinem Farben- und Lichteffect (Nr. 35, William Beattie) ward dem Bartolommeo von mehreren Kennern zugeschrieben. Mir schien das Männerportrait, Nr. 146, das Sir J. C. Robinson gehört, wirklich eine Arbeit dieses von der neueren Kritik so oft bemühten Meisters zu sein, Nr. 37 (William Beattie), ein ziemlich trockenes Stück, dagegen nicht.

Die Venezianer der Hochrenaissance, Tizian, Tintoretto, Palma, waren mit einigen bekannten Gemälden aus den Häusern des Duke of Devonshire, Earl of Wemys, Lady Wantage, Capt. Holford und Colonel Cornwallis West stattlich vertreten.

Einige gute, verhältnissmässig wenig bekannte spanische Gemälde wurden nicht ihrer Bedeutung entsprechend beachtet. Der „Christus an der Säule mit Engeln" aus Cook's Sammlung (Nr. 80) ist ein feines Werk Murillo's, schlicht und tief empfunden, die grosse, etwas ungeschickt componirte „Flucht nach Aegypten" ein frühes, historisch wichtiges Werk dieses Meisters, mit unbelebten Partieen neben schön beseelten (Nr. 93, Mrs. Culling Hanbury). Zwei Werke des Velazquez aus Kingston Lazy (Ralph Bankes) hatten harten Stand. Die dem Velazqnez gegenüber merkwürdig unsichere und stets zur Negation geneigte Kritik griff auch diesmal wie bei früheren Gelegenheiten die Meninas-Skizze (Nr. 105) an und bezeichnete sie als Copie nach dem berühmten Bilde. Ich glaube, dass die unbedingte Anerkennung, mit der Carl Justi von dieser ausserordentlich lebendigen Malerei spricht, durchaus berechtigt ist. Justi bezeichnet dieses Bild als die einzige uns erhaltene Skizze von Velazquez zu einem grossen ausgeführten Gemälde. Das aus demselben Besitz stammende Bildniss eines Cardinals Borgia (Nr. 139), merkwürdig roh im Blau des Gewandes und wieder überaus fein im Kopf, namentlich in der Augenpartie, muss doch wohl als Arbeit des grossen Meisters betrachtet werden.

Nun zu Claude, der mit einiger Gewaltthätigkeit in den Vordergrund geschoben war. Ich glaube nicht, dass 30 Bilder dieses Meisters schon einmal zusammen ausgestellt gewesen sind. Möglich ist es nur in London. Der Meister ist in den englischen Privatgalerieen, namentlich in den älteren, aristokratischen Sammlungen glänzend vertreten. Im XVIII. Jahrhundert und zu Anfang des XIX. galt der Franzose als der grösste Landschaftsmaler. Damals entstanden die englischen Galerieen und da-

mals entstand die englische Landschaftsmalerei. Claude hat die Entwicklung der englischen Malerei stärker bestimmt als die Entwicklung der französischen Malerei. Richard Wilson und Turner hatten das erhabene Vorbild Claude's vor Augen. Höchstens Cuijp und Rubens kommen noch als eben so stark wirkende Kräfte bei der Ausbildung der englischen Landschaftsmalerei in Betracht. Die Auffassung unserer Zeit steht der Gestaltungsart des französischen Meisters unfreundlich und ungeduldig gegenüber. Die Ausstellung bot die günstigste Gelegenheit, zu erwägen, was die einst bewunderten Schöpfungen uns noch bedeuten. Nützlicher und origineller gewiss ist es, die Vorzüge dieser sicheren, selbstständigen Gestaltungskraft, dieses feinen Farbensinns zu betonen, als die fatale Absichtlichkeit seiner Landschaftsconstructionen zu tadeln.

Vor den ausgestellten Schätzen, unter denen die berühmten Stücke des Duke of Devonshire, der Earls of Radnor, Northbrook, Yarborough, des Marquis of Lansdowne nicht fehlten, einigte man sich leicht darüber, dass die grosse Composition, das Schloss am Meer (Lady Wantage, Nr. 67) ein 1664 zu Rom ausgeführtes Gemälde, den Preis erhalten müsste. Eine grosse Fläche in einheitlichem, feinem, graugrünem, nebligem Ton, von mildem Glanz, märchenhaft, eine Vision, die geringe Anforderungen an Wahrscheinlichkeit und Naturwahrheit weckt, mit wenig hervortretender Staffage. In Schöpfungen von der Art dieses Bildes liegt für uns die Stärke des Meisters. Alles Genrehafte, Dramatische, Mythologische, Antikisirende, Pathetische — und nach vielen Richtungen strebte der Ehrgeiz des Claude — scheint heute seine Wirkung zu verfehlen. Vielleicht noch liebenswerther als das „Enchanted Castle“ erschien das in der Tönung und Stimmung nah verwandte kleine Bild aus Lord Northbrook's Besitz (Nr. 71), ein Idyll von zarter Schwärmerei, mit vielfach abgestufter Fernsicht und feinem Email des Malwerks.

Die wenigen guten altniederländischen Tafeln, die zu sehen waren, sind bekannte Erscheinungen, über die das Urtheil leidlich feststeht, wie das Memling-Bildniss, das George Salting aus der Sammlung Felix kürzlich erworben hat (Nr. 2) und die viel besprochene Tafel des Aegidius-Meisters, die auf der Dudley-Versteigerung Herrn Steinkopf zugeschlagen worden ist (Nr. 9). Weniger bekannt ist das kleine, sauber durchgeführte Bild mit dem Salvator, willkürlich dem Bellegambe zugeschrieben, den Eingeweihten leicht kenntlich als eine der vielen Arbeiten des Marcellus Coffermans (Nr. 5, Lady Wantage).

Die am meisten beachteten vlämischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts waren von Pierpont Morgan geliehen, von Rubens (Nr. 103) das Bildniss des Cardinal-Infanten Ferdinand, eines der fünf oder sechs bekannten Exemplare, wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus seiner späteren Zeit, aber flackrig im Effect, äusserlich und ohne tieferes Interesse an der Persönlichkeit aufgefasst, von v. Dyck (Nr. 102) das stolze Bildniss einer jungen Frau mit ihrer kleinen Tochter, das Sedelmeyer vor einigen Jahren aus Genua entführt hat, elegant und coloristisch

überaus reich, mit dem Frauenkopf von banaler Hübschheit, der anscheinend vom Restaurator modernisirt worden ist. Die unter Nr. 124 ausgestellte „Familie des Herzogs von Buckingham" stellt diese Familie nicht dar und erscheint als die Compilation eines Rubens-Nachahmers, ähnlich wie das vor mehreren Jahren als „v. Dyck" für die Brüsseler Galerie angekaufte Familienportrait (Mrs. Culling Hanbury).

Von den holländischen Meistern, die sonst auf englischen Leihausstellungen so glänzend erscheinen, war Rembrandt auffällig schlecht vertreten, Albert Cuijp und Pieter de Hoogh ganz kümmerlich und Hobbema gar nicht. Nur drei grosse Meister der holländischen Schule traten würdig auf: Jan Steen, Jacob van Ruisdael und Frans Hals. Steen's „Gebet vor dem Mahle", ausgestellt vom Duke of Rutland (Nr. 137), ist eines seiner seriösen Sittenbilder, eine der ziemlich seltenen Schöpfungen, in denen der Meister seine ausserordentlichen Gaben rein entfaltet. Ruisdael's grosse und berühmte Waldlandschaft aus Worcester College in Oxford (Nr. 100) enttäuschte ein Wenig, erschien etwas trocken und stimmungslos, während ein so gut wie unbekanntes Werk dieses Meisters, die Wassermühle aus dem Besitze von Lewis Fry in Bristol (Nr. 134), einen vorzüglichen Eindruck machte, mit dem einfachen Motiv, der concentrirten Wirkung und der Unmittelbarkeit der Naturauffassung. Offenbar ein frühes Werk des Meisters. Frans Hals blieb über Rubens und v. Dyck als Portraitist Sieger; das Bildniss von ihm, das Michiel de Wael vorstellen soll und jetzt im Besitze des Herrn Sanderson in Edinburgh ist, übertraf an Lebensfülle, Leichtigkeit der Bewegung, an Grazie (freilich einer höchst männlichen Grazie) bei Weitem die vlämischen Bildnisse der Nachbarschaft, allerdings gehört dieses Bild, das etwa 1630 entstanden ist, wohl zu seinen glücklichsten Schöpfungen (Nr. 101). Ein gutes, aber durchaus nicht so glänzendes, auch nicht so wundervoll erhaltenes Bildniss des Frans Hals, aus wesentlich späterer Zeit ist das von Forbes-Robertson (Nr. 133) ausgestellte Portrait einer älteren, unschönen Frau, ziemlich schwärzlich und reizlos in der Färbung, aber von grosser Feinheit in der Charakteristik der verständigen und bescheidenen Seele.

Holbein's Name stand mehrmals im Kataloge, doch war kein echtes Bild von ihm zu sehen. Das aus All Souls' College in Oxford als Arbeit eines Unbekannten geliehene Portrait des Dr. Thomas Linacre (Nr. 165) ist, wie mir scheint, eine alte Copie nach Holbein. Ein sehr bedeutendes Bild war unter den „Holbein"-Bildern, nämlich das Bildniss eines jungen Mannes aus dem Besitz von Lewis Fry (Nr. 157), in dem ich ein vorzügliches Original von der Hand des Lucas van Leyden sehe, von 1520 etwa, höchst charakteristisch in der schon etwas manirirten Zeichnung, pathetisch im Ausdruck, tadellos erhalten. Als „Amberger" war ein Männerportrait ausgestellt, das offenbar um 1490 schon entstanden ist, sehr tüchtige, Nürnberger Arbeit; nach dem Wappen auf dem Ringe ist ein Tucher dargestellt, wenn ich recht gesehen habe (Nr. 1, Lady Wantage).

Als erfreuliche Ueberraschung tauchte wieder ein bisher unbekanntes Werk Dürer's auf (Nr. 211, J. T. Dobie), ein Männerportrait, signirt und

datirt 1521, offenbar in den Niederlanden, auf der Reise gemalt (auf Eichenholz!). Ein kräftiger, bartloser Mann mit einem Kopf von stolzem Schnitt, nicht „Luther“, wie der Katalog angab, sehr gut im Raume, mit einem grossen Hut, prächtigem Pelzwerk, der einen Hand unten am Rande, im Ganzen nah verwandt dem herrlichen, gleichfalls von 1521 datirten Portrait in Madrid, allerdings nicht eben so gut erhalten.

Friedländer.

Die Versteigerung Hayashi. Vom 27. Januar bis zum 1. Februar 1902 wurde in Paris der Bestand an älteren japanischen und chinesischen Kunstwerken, den T. Hayashi, der bedeutendste Japanhändler von Paris und ehemalige japanische Generalcommissar bei der Weltausstellung von 1900, in den letzten Jahrzehnten zusammengebracht hatte, versteigert, da der Besitzer, welcher in seinem Geschäft von seinen drei Brüdern unterstützt worden war, sich einer anderen Laufbahn zuzuwenden beabsichtigt. Ausser den Pariser Sammlern betheiligten sich einige Deutsche an der Versteigerung, so Prof. Oeder aus Düsseldorf, Prof. Grosse aus Freiburg, auch Director Brinkmann und der Unterzeichnete. Hauptgruppen bildeten 71 Holzsculpturen, etwa 50 Masken, gegen 200 Lackarbeiten, 212 Inros, 35 Kämme, 9 chinesische, ca. 40 japanische Porzellane, 9 chinesische, gegen 40 koreanische und sonstige, ca. 320 japanische Thonwaaren, 26 chinesische, 90 japanische Bronzen, zahlreiche Stichblätter und sonstige Säbelverzierungen, verschiedenes Rauchgeräth, über 600 Netzkes, ferner Puppen, Stoffe, endlich 4 chinesische, 16 buddhistische, ca. 170 japanische Malereien. Der Gesammterlös betrug fast eine halbe Million Franken. Die Farbendrucke und illustrirten Bücher sollen im Frühjahr versteigert werden.

Unter den Holzbildwerken erreichte eine sitzende Gestalt Bodhisatwa's, aus dem IX. Jahrhundert (Nr. 2), den Höchstpreis von 8100 Frcs. (wozu immer der Zuschlag von 10 % hinzuzurechnen ist). Das älteste und in seinen Formen strengste Stück, ein stehender lebensgrosser Bodhisatwa aus dem VIII. Jahrhundert, von dem nur alle Farbe abgewaschen war (Nr. 1), erwarb der Louvre für 3050 Frcs. [1]) Manche dieser ernsten,

[1]) Hier seien die übrigen Erwerbungen des Louvre, der unter Beihülfe der bereits über tausend Mitglieder zählenden Gesellschaft der Amis du Louvre eifrig daranging, seine zunächst noch in den Anfängen steckende asiatische Sammlung auszubauen, nach dem Journal des Arts aufgeführt: ausser der genannten Nr. 1 noch Nr. 3, sitzende kleine Statuette Jebissus, IX. Jahrhundert (320 Frcs.); 42. Zwei Statuetten des Kwanon und Seisi (180 Frcs.); 45. Amida (270 Frcs.); 81. Maske einer alten Frau, XVII. Jahrhundert (150 Frcs.); 103. Eine hübsche Lackdose des XVI. Jahrhunderts mit einem Elephanten (620 Frcs.); 107. Eine mit Lack überzogene Lederdose (220 Frcs.); 155. Eine Schreibschachtel des XVII. Jahrhunderts mit der Gestalt Hotei's (1210 Frcs.); 1462. Buddhistische Malerei der Kose-Schule (2150 Frcs.); 1474. Bildniss eines Dichters, Malerei von Mitsunobu, XVI. Jahrhundert (600 Frcs.); 1478. Hofdamen von Mitsunori, XVII. Jahrhundert 310 Frcs.); endlich 1616, eine Skizze von Hokusai (125 Frcs.).

fein erfassten Götterbilder von träumerischem Ausdruck, die zumeist dem X. bis XV. Jahrhundert angehörten und vielfach noch die alte Bemalung und Vergoldung unter der Staubschicht der Jahrhunderte bewahrten, brachten es auf Preise zwischen 3000 bis 5100 Frcs., so Nr. 11, eine sitzende Gestalt Dschiso's von Dschotscho († 1057) auf 4200, ebenso Nr. 14, die Gestalt Bischamon's, von Umke (XII. Jahrhundert), u. s. w. Andere wurden mit 1000 bis 1650 bezahlt, die hübschesten unter den kleineren mit 360 bis 900 Frcs.

Von den Masken wurden die beiden charaktervollen, noch dem VIII. Jahrhundert angehörenden (Nr. 72 und 73) mit 950 und 900 Frcs. bezahlt; die späteren, zumeist dem IX. bis XI. Jahrhundert entstammenden mit 200—300 Frcs.

Die Reihe der Lackarbeiten, die besonders schön vertreten waren, zum Theil in Exemplaren, wie sie in Europa noch kaum gesehen worden sind, wurde durch einen grossen Kasten zum Aufbewahren heiliger Schriften, aus dem VIII. Jahrhundert, eröffnet (Nr. 84), dessen reich verschlungene Perlmutterincrustation in Form stilisirter Blumen auf der Weltausstellung von 1900 die allgemeine Bewunderung erregt hatte; er ging billig weg, für 1200 Frcs., weil der eine Rand des Deckels nicht gut erhalten war. — Dann folgten mehrere Stücke des XII. Jahrhunderts, aus der Glanzzeit der Kamakura (1185—1215): Nr. 85 ein Papierbehälter mit Puppen in Perlmutter eingelegt (600 Frcs.); Nr. 86, sehr schön, eine ebensolche Schachtel mit einem Arrangement von Feldblumen und Gräsern, die zum Theil in hellblauer Lackfarbe gemalt waren (780 Frcs., billig); Nr. 87, runde Dose mit Wappen in Goldlack und Blei (2020 Frcs.); endlich Nr. 88, die schönste, eine ebensolche Dose mit stilisirtem Blumenornament in Perlmutter (2100 Frcs., wie das Vorige von der Weltausstellung her bekannt). — Neben diesen Erzeugnissen einer vorbildlichen, Kraft, Schönheit und Eigenart paarenden Verzierungskunst schwanden all die feinen Erzeugnisse der späteren Zeit in Nichts dahin; die Korins erschienen grob und plump daneben, selbst solche von besserer Qualität, als die hier vertretenen.

Zwei Schachteln des XIII. Jahrhunderts (Nr. 89 und 90) gingen für 440 und 230 Frcs. weg; zwei des XVI. Jahrhunderts für 250 (Nr. 91) und 1300 (Nr. 92 mit einem sehr fein gemalten Flug zahlreicher kleiner Schwalben). Vier Lackarbeiten des XV. Jahrhunderts erzielten Preise zwischen 560 und 800 Frcs., eine sechseckige Schachtel mit Wappen (Nr. 97) 3100, eine überfein gemalte Schreibschachtel aus dem Besitz des kunstliebenden Schogun Yoshimassa (Nr. 98, Weltausstellung) gleichfalls 3100 Frcs.

Das XVI. Jahrhundert war durch 45 Stücke vertreten; zumeist zwischen 300—900 Frcs.; Nr. 135 Schreibschachtel mit Hahn und Henne 920 Frcs., Nr. 137 desgleichen mit Hirsch und Hündin (weit moderner aussehend) 2050 Frcs., Nr. 140 desgleichen mit Biwa (Saiteninstrument) 1190 Frcs.

Unter den Lackarbeiten des XVII. Jahrhunderts brachten es viele auf sehr hohe Preise: Nr. 144, eine ganz kleine Etagère mit zwei Schubladen, 1650 Frcs.; Nr. 145 und 146 von Kadschikawa 2500 und 2000 Frcs.; Nr. 155 Schreibkasten mit dem Gott Hotei 1210 Frcs. (Louvre); Nr. 157, ein anderer, mit dem im Wasser sich spiegelnden Mond 3100 Frcs.; Nr. 160 ein grosser von Koëtsu, mit einem Rind, etwas roh, 2400 Frcs.; von Korin's Arbeiten gelangte Nr. 161, der fragwürdige, aber als berühmt ausgeschrieene Schreibkasten mit dem Tannenwald, nicht zur Versteigerung, da sich kein Käufer fand, der auf die Mindestforderung von 25 000 Frcs. eingehen wollte; Nr. 162 ein anderer Schreibkasten von ihm mit einem chinesischen Weisen in einer Barke, Composition von kühner Wirkung, 2350 Frcs.; Nr. 163 desgleichen mit Hirsch und Hindin, Blei und Perlmutter auf mattgoldenem Grunde, 1210 Frcs.; Nr. 164 runde Theebüchse mit Perlmutterblumen, 620 Frcs., billig. — Nr. 167, eine Tafel mit dem Dichter Rihaku, von Ritsuo, etwas kleinlich in der Ausführung, 8000 Frcs., theuer; Nr. 168, kleine Holzstatuette eines stehenden Bettlers, von demselben, theilweise farbig, von guter, lebhafter Bewegung, 2305 Frcs.

Die Inro's, Medicinbüchschen, welche am Gürtel getragen werden, brachten meist 50—250 Frcs. (XVII. Jahrhundert), 125—200 Frcs. (XVIII. Jahrh.), 75—100 Frcs. (XIX. Jahrh.). — Unter denen des XVII. Jahrhunderts, die meist kraftvoller componirt waren als die späteren, auch viel Perlmuttereinlagen zeigten, waren viele mit Künstlernamen, doch erregten sie einen weniger lebhaften Wettbewerb, weil das Interesse für sie noch nicht weiter verbreitet ist; hoch bezahlt wurden solche mit Affen (360, 450, 530 Frcs.), mit Musikinstrumenten (Nr. 297 — 380 Frcs.), auch sonst wurden einige mit 380—520 Frcs. bezahlt, Nr. 334 eine sehr feine Landschaft auf einem aus dem matten Goldgrunde ausgesparten schwarzen Rund 850 Frcs. — Von den Ritsuo's (Nr. 372—376) gingen vier zu 1000—1400 Frcs. weg, eines (Nr. 375) mit nachgeahmten Münzen, zu 350 Frcs.

Unter denen des XVIII. Jahrh. sind zu verzeichnen: ein Bauer auf einem Rind 950, ein Flug Schwalben 450, Tauben 390 Frcs.; die sehr gelungene Nachahmung einer Theepulverbüchse (Tschaïre) in ihrem Seidenbeutel (Nr. 419) 155 Frcs., billig.

Kämme erzielten 30—100 Frcs.; drei elfenbeinerne mit Perlmuttereinlagen, von K. Dschitoku (Nr. 459—461) 200—300 Frcs.

Von Porzellan war nichts Besonderes da, weil es im japanischen Kunsthandwerk überhaupt kaum eine Rolle spielt. — Die paar chinesischen Stücke wurden meist von dem Pariser Chinahändler Héliot aufgekauft. — Unter den japanischen waren ein paar Stücke von Goroshitschi (XVI. Jahrhundert), darunter Nr. 471 ein Tschawan (Theeschale), grau, krakelirt, mit Blau, 85 Frcs.; die bunt bemalten Stücke mit vorherrschendem weissen Grunde, aus Arita in der Provinz Hisen, Erzeugnisse des XVII. Jahrhunderts, welche einst unter der Bezeichnung ancienne

première qualité du Japon so gesucht waren, erwiesen sich als nicht zugkräftig, bestanden auch nur aus unbedeutenden Stücken: Nr. 486, eine weisse sitzende lebensgrosse Katze, aus Hirato (gleichfalls Provinz Hisen) 510 Frcs.; aus Kutani in der Provinz Kaga waren einige alte, in grün, gelb, schwarz und blau bemalte Stücke zu 90—140 Frcs.

Dagegen bildeten die sonstigen Töpfereierzeugnisse einen besonders mannigfaltigen und daher interessanten Theil der Sammlung. Chinesische Stücke gab es da nicht viele: immerhin drei sogenannte Temmoku-Schalen, von brauner in ein tiefes Schwarzblau übergehender Glasur, deren irisirendes Aussehen, verbunden mit einer feinen Strahlung des Braun, ihren Reiz bildete, aus dem XIII. Jahrh.; die kleinste aber schönste (Nr. 504) mit 805 Frcs. bezahlt, die andern mit 620 und 320. Den höchsten Preis (1850 Frcs.) erzielte Nr. 505, eine kleine beutelförmige Vase des XII. Jahrh. mit Oesen, von mondscheinfarbenem Grau, wie der Katalog sich hübsch ausdrückte, in taubenfarbenes Lila gehend, fein krakelirt; eine flache Schale von Elfenbeinfarbe mit eingeritzten Verzierungen, aus derselben Zeit (Nr. 506) 300 Frcs.; eine kleine tiefgrüne Seladonschale (Nr. 509) 509 Frcs.

Die koreanischen Gefässe, meist flache Schalen von unscheinbaren vom Grau zum Schwarz und Braun gehenden Tönen, verdanken ihre Werthschätzung wohl zum grossen Theil den zufälligen Wirkungen, welche die Zeit an ihren Glasuren hervorgebracht hat, sowie dem Umstand, dass sie, als Beigaben der Todten (viele auf der Insel Luçon gefunden), durch die Absperrung des Lichtes und die Einwirkung der Erde sich verändert haben; doch muss auch ihre eigenartig feine Verzierung durch eingedrückte regelmässige Muster, die mit weisser Glasur ausgefüllt wurden, als eine durchaus berechtigte Eigenthümlichkeit anerkannt werden. Auch Stücke mit figürlicher, dunkel auf ebenen hellen Grund aufgesetzter Verzierung kamen vor. Die grössere Hälfte der 38 Stück, des Restes einer Sammlung, deren schönste Stücke sich jetzt in der Villa der Frau Dr. Meyer am Titisee befinden, gehörte dem XVI. Jahrh. an, die übrigen dem XVII.

Nach ihren einzelnen, für den Europäer schwer auseinander zu haltenden Gattungen gesondert, waren namentlich die folgenden Stücke hervorzuheben: Art Korai (eines der drei Königreiche, in die Korea ursprünglich zerfiel): Nr. 511 grosse fein-krakelirte Flasche 300 Frcs.; eine ebensolche Schale (Nr. 517) 290 Frcs. — Art Hakeme (mit der Bürste gezogene concentrische helle Streifen in der Glasur: Nr. 512 Schale 200 Frcs.; ein sehr malerisch wirkender Topf (Nr. 534) 620 Frcs. — Art Kohiki, mit heller, in verschiedene zarte Töne spielender Glasur: Nr. 514 flacher Topf 350 Frcs.; Schalen (Nr. 522 und 524) 150 und 175 Frcs. — Art Mitshima (Name einer alten koreanischen Provinz und für alle vertieften und mit weisser oder schwarzer Glasur ausgefüllten geometrischen Verzierungen verwendet): Nr. 516 Schale 255 Frcs.; Nr. 520 (nach beliebter Art stark mit Goldlackadern restaurirt) 155 Frcs.; andere Schalen

zwischen 85 und 200 Frcs. — Endlich die Arten Jedo (Nr. 521, 365 Frcs.; andere 85 bis 165 Frcs.); Todoya (ein Freund der Theeceremonie zur Zeit Hideyoshis) Nr. 530 rothbraune Schale 155 Frcs.; Yegorai (mit dunkelbraunen, frei gemalten, nicht eingeritzten Verzierungen auf hellem Grunde) Nr. 531 Topf 125 Frcs.; Nr. 539 Vase 110 Frcs., beide mit figürlichen Friesen.

Von der Insel Luçon stammten Nr. 549 grosse gequetschte schwarze Vase 80 Frcs., und zwei wohl japanische Vasen (100 und 155 Frcs.). — Eine Schale unbestimmten Ursprungs mit braunen Verzierungen auf hellem Grunde (Nr. 552) brachte es auf 450 Frcs.

Die japanischen Thonwaaren waren sehr sorgfältig nach ihren Herstellungsorten gegliedert. Eine mittelgrosse Wasserflasche mit breitem Ausguss, die nur ganz oben am Rande etwas Glasur zeigte, war Giogi, dem Erfinder der Drehscheibe im VIII. Jahrhundert, zugeschrieben (Nr. 553) und brachte nur 40 Frcs. — Erzeugnisse von Seto, dem Hauptort in der Provinz Owari: die ältesten Tschaïre's (Theepulverdosen), aus dem XIII. Jahrhundert, 70 und 95 Frcs., die übrigen nur 50 Frcs.; Flaschen mit blauer, gelber, brauner Glasur, 80 bis 105 Frcs.; Mizusashi (breite Wassertöpfe) 62 bis 120, ein besonders schöner (Nr. 576) 165 Frcs.; kleine Parfümdosen 42 und 80 Frcs.; zwei grosse Tschaïre's (Theekummen) 75 und 80 Frcs., die übrigen 30 bis 80 Frcs. — Oribe (ein Vasall Hideyoshi's, der die Nachahmung von Gefässen der Philippinen gefördert haben soll), ziemlich rohe und charakterlose Erzeugnisse mit grüner Glasur, 47 bis 105 Frcs. — Shino (Liebhaber des XVI. Jahrhunderts), Schalen ca. 50 Frcs., eine 135 Frcs. — Ofuke (Atelier des XVII. Jahrhunderts in Nagoya in der Provinz Owari) Nr. 629 eine grosse, farblose Schale 60 Frcs., eine andere (Nr. 631) 350 Frcs. — Tokoname (Dorf der Provinz Owari) Nr. 635 Flasche von rauhem Thon, XVII. Jahrhundert, 50 Frcs. — Narumi (ebenso) Nr. 636 Theebüchse mit phantastischer Glasur 215 Frcs. — Karatsu (Hauptort der Provinz Hisen) Nr. 638 dunkelgraue, fein krakelirte Schale und Nr. 639 grosse Schale, beide XVI. Jahrhundert, 210 und 450 Frcs.; andere 42, 66 Frcs. — Takatori (Dorf der Provinz Tschikusen) 20 bis 48 Frcs. — Tampa (Provinz), 40 bis 50 Frcs., eines 95 Frcs. — Dsedse (in der Provinz Omi) Nr. 678 sehr grosse, plumpe Flasche 73 Frcs. — Shigawaki (in der Provinz Omi), rohe körnige Masse, leicht speckige Glasur: Nr. 680 und 681, Wassergefässe des XVII. Jahrhunderts, hell-gelbliche Glasur auf rothbraunem Grunde, 80 und 82 Frcs.; Schalen 40 bis 64 Frcs.; Nr. 690 grosse Theedose mit heller taubenfarbener Glasur, über die ein brauner Tropfen lang hingeflossen ist, 122 Frcs. — Jga (Provinz) Nr. 691 Wassergefäss von körniger Masse mit grünlicher Glasur, XVI. Jahrhundert, 105 Frcs.; Schalen mit grünlicher Glasur 30 bis 105 Frcs. — Hagni (in der Provinz Nagato), Schalen mit heller Glasur 20 bis 80 Frcs. — Higo (Provinz, deren Erzeugnisse auch oft nach dem Hauptorte Yatsutschiro benannt werden) Schalen 20 bis 80 Frcs.; Nr. 709, cylindrische Flasche

des XVII. Jahrhunderts, mit kleinem Ausguss, eingeritzte und mit Weiss ausgefüllte Ornamente in feinem Grau, 250 Frcs.; Nr. 706 drei im Brand zusammengewachsene Schalen 52 Frcs.

Bisen (Provinz, auch nach dem Hauptorte Imbe genannt), rauhe, etwas speckige Masse, fast gar keine Glasur: Flaschen und Vasen 35 bis 82 Frcs.; Nr. 718 Vase in Form eines Beutels, gelbliche Glasur über dunklerem Grunde, 650 Frcs.; plastische Erzeugnisse in brauner Masse 90 bis 260 Frcs., nicht ansprechend; Nr. 725 Räucherfass in der Gestalt einer Sannin 600 Frcs. — Shidoro (in der Provinz Totomi) Nr. 732 eine eigenthümliche Theedose 315 Frcs. — Ohi (Dorf in der Provinz Kaga) Nr. 740 und 741 zwei grosse Schalen mit stark gelber, in Rothgolden spielender Glasur, 115 und 155 Frcs. — Odo (Dorf in der Provinz Tosa) Nr. 743 Schale mit regelmässigem, blauem Ornament auf hellgelblichem Grunde, XVII. Jahrhundert, 130 Frcs.

Künstlererzeugnisse: Koyetsu (XVII. Jahrhundert in Kioto) Schalen, röthlich, 210 und 250 Frcs. (Nr. 750 und 751). — Kutschii (dessen Sohn) Nr. 752, Räuchergefäss in Form eines dunkelgraugrünen glasirten Stiers, auf dem ein unglasirter Sannin sitzt, 650 Frcs. — Fuhaku (in Kioto) Nr. 754 Schale von leuchtendem Lachsroth mit etwas Weiss darauf, 190 Frcs. — Ninsei (ebendort, XVII. Jahrhundert) Nr. 755 Schale mit ein paar dunkelbraunen Strichen, die leicht auf feinen hellen Grund gesetzt sind, 650 Frcs. — Kensan (in Kioto), wohl kein Stück von ihm, ausser der zerbrochenen, mit Blumen und Schriftzeichen in Braun bemalten Platte aus der Sammlung Goncourt (Nr. 757) 42 Frcs.; Nr. 756 Wassergefäss, leicht mit einem Bambuswalde verziert, hübsch, 170 Frcs.; Nr. 759 Schale mit sehr farbigem Ornament 185 Frcs.; Nr. 760 kleine Parfümdose mit regelmässigem, schwarzem Ornament 57 Frcs. — Yeraku (XIX. Jahrhundert) Nr. 769 Schale, unter Mitverwendung eines von Ninsei stammenden Scherbens, 55 Frcs. — Raku (Glücks-) Waare (eine besonders derbe und kraftvolle Art, die seit dem XVI. Jahrhundert in Kioto hergestellt wurde), die Glasuren zum Theil irisirend: Nr. 772 kleine Theebüchse mit schwarzer Glasur über Roth 350 Frcs.; Nr. 773 desgl. rosa-fleischfarben 220 Frcs.; Schalen in hellrosa 235, grau krakelirt mit rosa Hauch 220, tiefroth 180, rosa 170, Braun in Grün übergehend 135, roth und dunkelgrün 105 Frcs. u. s. w. — Kiyomitsu (Stadttheil von Kioto), theils helle theils graubraune Glasur, bald fein bald grob krakelirt: Nr. 799 Flasche mit ein paar aufgemalten feinen Bambusblättern 410 Frcs.; Nr. 800 desgl. mit blauen Pflanzen 110 Frcs.; Nr. 801 desgl. viereckig 82 Frcs.; Nr. 802 Räuchergefäss mit kräftiger Krakelirung 135 Frcs.; Nr. 803 und 804 Schalen mit Malerei in lebhaften Farben 175 und 200 Frcs. — Omuro (Atelier in Kioto) Flaschen in grün und blau decorirt, 70 und ca. 50 Frcs. — Misoro (desgl.) Nr. 807 Schale von sehr feinem, hellem Thon 500 Frcs.

Den Beschluss dieser Abtheilung bildeten die Satsumawaaren, die ja ursprünglich, im XVII. und XVIII. Jahrhundert, ihre helle sahnen-

farbige, äusserst fein krakelirende Masse noch ohne alle farbige Verzierung zeigten und erst gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts zu lebhafter, aber immer noch auf wenige Stellen beschränkter Bemalung übergingen, bis sie erst im XIX. in die bekannte überfeine Art ausarteten. Nr. 837 kleines Räuchergefäss in Form einer abgestumpften Pyramide auf vier Füssen 720 Frcs.; Nr. 824 Vase des XVII. Jahrhunderts 200 Frcs.; Nr. 829 und 830 zwei grosse Theedosen mit dicker, mattdunkelgrünlicher Glasur, 180 und 100 Frcs.; andere Theedosen 65 bis 85 Frcs.; Schalen 52, 100 (Nr. 827, gelbe Glasur wie bei der Ohiwaare), 210 (Nr. 836, mit in's Violette gehender Glasur); Nr. 838 sitzender Hund, nicht ansprechend, 205 Frcs. — Die paar farbigen Stücke brachten 125 bis 165 Frcs.; Nr. 840 ein Räuchergefäss auf drei Füssen 380 Frcs.

Die Abtheilung der Metallarbeiten wurde eingeleitet durch 10 altchinesische Bronzen aus der Zeit zwischen den Dynastieen Tschëu und Han (1134 bis 202 vor Chr.). Diese aussergewöhnliche, durch die Kraft und die reiche Verzierungsweise der Stücke ausgezeichnete Sammlung brachte im Ganzen ca. 33,000 Mk., einen äusserst niedrigen Preis, zumeist unter der Hälfte des Taxwerthes, der es nur bedauern lässt, dass keine deutsche Sammlung vorhanden ist, die es ihrer Bestimmung und ihren Mitteln nach hätte unternehmen können, das Ganze, wenn auch zu einem noch etwas höheren Preise, zu erwerben. Zwei Stücke wenigstens sind in eine deutsche Privatsammlung gelangt und werden nun hoffentlich dem Vaterlande erhalten bleiben. Das älteste und kraftvollste dieser Stücke dagegen, Nr. 846, eine grosse tiefe Opferschale für Fleisch, auf erhöhtem Fuss, aussen mit zahlreichen Knöpfen geziert, stark oxydirt (3100 Frcs.), wird wohl für immer Frankreich verbleiben. — Nr. 847 ein Gefäss für Blut, in Form eines ungeschlachten Pferdes, das am wenigsten hervorragende Stück, 1000 Frcs. — Nr. 848 Opferschale mit Deckel, von gedrückter runder Form, 3900 Frcs. — Nr. 849 ebenso, kleiner, schön patinirt, 5100 Frcs. — Nr. 850 hohe grosse vierkantige Vase für Trankopfern, röthlich patinirt, 2500 Frcs. — Nr. 854 eine andere von bauchiger Form mit langem Hals, schön vergoldet und vollendet in der Form, 7100 Frcs., der höchste Preis — Nr. 851 Trinkgefäss auf drei Füssen, mit Deckel, 3100 Frcs. — Nr. 852 Giesser auf vier kurzen Füssen 3100 Frcs. — Nr. 853 schöne runde Opferschale mit ebensolchem Deckel und kräftigen Griffen an der Seite, kaum patinirt, 2100 Frcs. — Nr. 855 Schale zum Händewaschen, auf kurzen Füssen, mit Griffen, kaum patinirt, 2000 Frcs.

Unter den Bronzen der nachfolgenden Zeiten waren noch manche sehr schöne Stücke, so Nr. 860 eine Vase ähnlich Nr. 854, 2000 Frcs.; Nr. 859 eine bauchige Vase mit kurzem Hals 1050 Frcs.; Nr. 856 ein kesselförmiges Gefäss auf kurzen Füssen, mit beweglichem Bügel, 1550 Frcs.; Nr. 857 eine becherförmige Vase 1500 Frcs.; Nr. 858 eine grosse Kanne von alterthümlicher Form 1000 Frcs. — Die übrigen 100 bis 800 Frcs., darunter kleine Vasen 220 bis 320 Frcs.

Eine kleine sitzende vergoldete Buddha-Statuette (Nr. 872, tibetanisch) 620 Frcs.

Unter den japanischen Bronzen war nur Nr. 882, die sitzende Figur Amida's von mittlerer Grösse ($^1/_2$ m hoch), die Fleischtheile vergoldet, XIII. Jahrhundert, bemerkenswerth (5000 Frcs.); die neun übrigen aus der Zeit vor dem XV. Jahrhundert stammenden Stücke brachten 125 bis 610 Frcs.; die späteren 100 bis 550 Frcs., auch 50 bis 100 Frcs.; Nr. 912 ein Falke auf einem Gestell 1600 Frcs.; ein moderner (Nr. 983), aus der Serie der zwölf Stück von Tschokitschi Susuki, 1000 Frcs. — Die Cloisonnés enthielten nichts Nennenswerthes.

Eine Rüstung (Nr. 1004) wurde für 185 Frcs., alte Pfeilspitzen zu ca. 20 Frcs. verkauft, kleine Säbel und Dolche zu 50 bis 155 Frcs.

Die Stichblätter wurden zuerst zu je 10 Stück für 60—120, also das Stück im Durchschnitt für 6—12 Frcs. verkauft. — Dann kamen einzelne an die Reihe, wobei diejenigen aus dem XIII. bis XVI. Jahrh. die höchsten Preise, nämlich bis 155 Frcs., ja ein paar 200 und 300 Frcs. (XVI. Jahrh.) erzielten. Die Arbeiten des X. und XI. Jahrh., von einfacher Zeichnung, durchbrochen, um 85—90 Frcs.; XII. Jahrh., in flachem Relief, 40—95 Frcs.; XIII. Jahrh. 40—130 Frcs., mit eingelegten Blumenranken in gelbem Metall 155 Frcs.; XIV. Jahrh., flaches Relief, durchbrochen, in Silber und Bronze eingelegt, 20—155 Frcs.; XV. Jahrh., durchbrochen, die alte Art wieder aufnehmend, 20—120 Frcs.; XVI. Jahrhundert, ebenso, 25—155 Frcs., ein Ochs (aus der Schule Kanaye's) 200, mit Nachahmung von Prägestempeln 310 Frcs.; XVII. Jahrh. 50—100, ein mit Email, Korallen, Gold eingelegter 178, solche mit durchbrochen gearbeiteten Orchideen 137 und 170 Frcs.; XVIII. Jahrhundert 15—25, XIX. Jahrh. 15—50 Frcs. — Endlich kam eine ausgewählte Sammlung von 150 Stichblättern einzeln zur Versteigerung, deren Gesammterlös ca. 20000 Frcs. betrug, also im Durchschnitt ca. 133 Frcs. Die Hälfte dieser 150 Stück kostete mehr als 100 Frcs., 12 davon mehr als 300 Frcs. (Nr. 103 sogar 500 Frcs., als Höchstpreis: Sakia-Muni in die Einöde gehend, in Relief ciselirt).

Von den sonstigen Säbelverzierungen wurden die Griffe der Schwertmesser (Kódsuka) mit 10—85, meist mit 20 Frcs. bezahlt; die Schwertnadeln (Kogaï) mit 10—20; die Kopfstücke mit der Zwinge mit 12—20, einzelne mit 30—60 Frcs.; die Seitenverzierungen des Schwertgriffes (Menuki, paarweise) mit 10—30. Dabei waren die verschiedenen Werkstätten und die verschiedensten Materialien (Eisen, Bronze, Schakudó, Tschibuitschi) vertreten.

Eine sehr reichhaltige Abtheilung bildeten die Netzke's, die verzierten Knöpfe aus Holz, Elfenbein und sonstigen Materialien, die bestimmt sind, die um das Inro, die Medicinbüchse, geschlungene Schnur am Gürtel festzuhalten. Sie brachten 15—25, um 40 und 50—85 Frcs.; ein elfenbeinernes (Nr. 1335) wurde mit 125 Frcs. verkauft; ein Knopf von Nobuyoshi, mit Lack (Nr. 1338) 135 Frcs.; ein hölzernes mit Masken

100 Frcs. Darauf wurde eine Sammlung von etwa 550 Stücken, alle mit Künstlernamen bezeichnet, in Gruppen zu 2, 3 und 4 Stücken, versteigert, wobei sich der Einzelpreis auf 15—30, auch 35—70 Frcs. stellte. Hervorgehoben seien hier Nr. 1 Tessaï, grosse Holzmaske, bemalt (ob überhaupt Netzke?) 410 Frcs.: 16 Itsugioku, Maske 61 Frcs.; 54 Atelier Miwa, sitzender Mann, der zu niesen sucht 95 Frcs.; 113 Gambun, Früchte (Holz) mit kleiner Ameise von Metall 115 Frcs.; 118 Massanao Dschimpuken, Blindenprügelei 110 Frcs.; 152 Massakadzu, Meerweib ihr Kind säugend 62 Frcs.; 216 Riusa, drei Schachspieler, Elfenbein 68 Frcs.; 243 bis 246 Tadakuni, Tadayoshi, Tadayuki, vier Stücke mit Thieren, zusammen 350 Frcs.; 254 Sukenaga, Todtenkopf mit Schlange 75 Frcs. u. s. w.

Von den eisernen, sehr schön nach Zeichnungen Hayashi's gearbeiteten Schränken brachten die kleineren etwa 400, die grossen über 1000 Frcs.

Lebhafte Theilnahme erweckten die Malereien, doch nicht genug, um der Forderung von je 100000 Frcs. für die beiden ältesten chinesischen Stücke, Nr. 1454 einen vom Berge herabsteigenden Sakia-Muni von Liang-Tschi, XII. Jahrh., farbig, und Nr. 1455 eine Doppeldarstellung von Wildenten im Sumpf von Muhki, XII. Jahrh., in Tusche, zu entsprechen; so flott, sicher und kräftig auch beide Stücke behandelt sind, wird doch wohl nur auf ihr Ursprungsland zu rechnen sein, um so fabelhafte Preise zu erzielen. Nr. 1456 ein Dharma von Ngan-Kwai, XIII. Jahrh., brachte 2.00 Frcs.; Nr. 1455 Roki (XVI. Jahrh.) Karpfen 300 Frcs.

Von den 16 buddhistischen Malereien wurde Nr. 1460 der sitzende Bodhisatwa Dschiso, als ein mit Sicherheit für Kanaoka (850 bis 931 n. Chr.), den Begründer der Kose-Schule, ausgegebenes Werk, für 100 000 Frcs. vergeblich ausgeboten und darauf zurückgezogen; abgesehen von der Feinheit der Ausführung und der Weihe der Auffassung konnte ihm besondere künstlerische Lebendigkeit nicht gerade nachgerühmt werden. Nr. 1471, ein nicht besonderes Werk von Tscho-Densu (XIV./XV. Jahrh.), wurde für 9900 Frcs. verkauft; zwei Stück gingen zu je 2000 Frcs. weg, ein hübsches (Nr. 1462) erwarb der Louvre für 2150, die übrigen brachten zwischen 600 und 1500 Frcs.

Die japanischen Werke begannen mit der Tosa-Schule (XIV. Jahrh. ff.). Nr. 1476 von Mitsunobu, das Bildniss eines Dichters, wurde um 600, Nr. 1478 von Mitsunori, Hofdamen, um 310 Frcs. für den Louvre erworben; die übrigen brachten meist 100—600 Frcs., Nr. 1475 von Mitsukuni, ein Bildniss, 300 Frcs.

Von den Werken der Chinesischen Schule (XV. Jahrh. ff.), Tuschmalereien, stiegen zwei sechstheilige Wandschirme von Sesson, mit schneebedeckten Bergen (Nr. 1487/88), auf 15 000 Frcs.; zwei weit ansprechendere kleine Sesson's, Nr. 1489 Eisvogel auf einem Zweig, und Nr. 1491 Eisvogel auf einer Woge, brachten nur 105 und 210 Frcs.; die übrigen meist 100—300 Frcs. — Die Kano-Schule (XVI. Jahrh. ff.): Nr. 1501, Shoyei, zwei Sperlinge in Bambus, Tusch, 125 Frcs.; die übrigen meist

100—300 Frcs. — Unabhängige Schulen: unverständlich waren die Preise für einen Sótatsu Nr. 1514 Kind mit einem Hunde (2050 Frcs.) und einen Kensan Nr. 1519 Beschneite Bäume (2600 Frcs.): die sogen. Korin's (Nr. 1515—18) brachten nur kleine Preise; ebenso die Ritsuo's (Nr. 1520—22); auch die Itscho's (Nr. 1523—24) wurden nicht hoch bezahlt. — Schulen von Kioto: Nr. 1527 Sosen, Affe, 530 Frcs.; Nr. 1528 derselbe, zwei Blatt: ein Affe und eine Hindin, 930 Frcs.

Eigenthümlich war es, wie unvortheilhaft sich ziemlich ausnahmslos die Werke der Volksthümlichen Schule (Ukioye) ausnahmen, während doch die gleichen Meister für den Holzschnitt so vortreffliche Vorlagen gearbeitet haben: es muss also abgewartet werden, ob diese Malereien, so hoch sie zum Theil auch bezahlt wurden, sich nicht mit der Zeit als Copieen herausstellen werden. Nicht übel waren unter dem Namen Mataheïs', des Begründers der Schule (XVII. Jahrhundert), Nr. 1534 drei einzelne Tänzerinnen auf Goldgrund, zusammen 600 Frcs., Nr. 1535 eine vornehme Dame 1000 Frcs., Nr. 1536 eine Tänzerin 900 Frcs.; von Kiyonobu Nr. 1545 und 1546, einzelne Frauengestalten, 180 und 310 Frcs.; — dagegen Moronobu Nr. 1541 Scene in einem Theehaus 820 Frcs., Nr. 1542 fünf spazierende Damen 350 Frcs.; zwei Kwaigetsudo's (Nr. 1548/49) brachten zusammen nur 200 Frcs.; Nr. 1552 Harushige, Frau auf einer Terrasse, 500 Frcs.; Nr. 1558 Kiyónaga, Fächer mit lesender Frau, 190 Frcs.; völlig unverständlich waren die Preise für Nr. 1554, Koriusai, zwei einzelne Frauengestalten, zusammen 3700 Frcs., und Nr. 1566 Shigemassa zugeschrieben, ebenso, zusammen 1400 Frcs.; die übrigen Werke des XVIII. Jahrhunderts brachten meist 100 bis 300 Frcs.

Nr. 1575, eine in die Badekufe steigende Frau, vom Rücken gesehen, unter Utamaro's Namen, gross, aber hart und roh, wurde mit 1400 Frcs. bezahlt, die übrigen Utamaro's mit 250 bis 400 Frcs.; Nr. 1580, eine Tuschmalerei von Shimman, 1450 Frcs.; andere Blätter aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts 150 bis 400 Frcs. — Hok'saï Nr. 1598 eine Kurtisane 1100 Frcs.; Nr. 1599 desgleichen, kleiner, geistreiche leichte Skizze, ebensoviel; am hübschesten in ähnlicher Art Nr. 1602, wie ein bunter Schmetterling anzusehen, aber mit 1550 Frcs. doch zehn Mal überzahlt! Nr. 1600 ein 8 m langer Makemono 1020 Frcs.; die übrigen Hok'saï's 100 bis 250 Frcs. — Die Hiróshigé's, mit Ausnahme von Nr. 1634, der leicht hingehauchten Tuschzeichnung eines Bootes auf der Sumida (210 Frcs.), unbedeutend, meist um 100 Frcs. bezahlt. — Nr. 1644 Kunisada, ein öffentliches Bad, 600 Frcs.

Die Thatsache, dass solche rohe Erzeugnisse überhaupt Abnehmer fanden und nun gar zu so hohen Preisen, erscheint geeignet, die nach anderen Richtungen so wohl begründete Werthschätzung Japan's in Misscredit zu bringen. *W. v. Seidlitz.*

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.[1]

Von **C. von Fabriczy.**

III.

Der nachfolgend mitgetheilte, bisher unbekannte und unveröffentlichte Heirathsvertrag giebt uns Kunde von der 1392 geschlossenen Ehe Niccolo Lamberti's mit der Tochter Katharina des dazumal schon verstorbenen Schneidermeisters Giuliano, der aus Toulouse nach Florenz eingewandert war. Die wohl noch minderjährige Braut vertritt in den Ehepacten Marco Franceschini aus Poppi, Praeceptor der Signoria, d. h. Commandant ihres Dienstpersonals. Der Betrag der Mitgift — nach heutigem Geldwerth etwa 5000 Lire — lässt doch bei der Braut auf eine gewisse Wohlhabenheit schliessen. Dagegen sichert Niccolò seiner jungen Frau eine Morgengabe von 50 Lire gewöhnlicher Courantwährung (florenorum parvorum im Gegensatze zu florenorum auri), also ungefähr 10 Gulden, zu. Bemerkenwerth sind die Cautelen, womit alle möglichen Fälle für das Eigenthumsrecht an der Mitgift und der Morgengabe präcisirt werden, wie denn das Document überhaupt ein interessantes Specimen seiner Art bietet. Sein Wortlaut ist folgender:

Confessio dotis domine Chaterine uxoris Nicholai scalpellatoris (Titel, links am Rande verzeichnet).

Item postea dictis anno [1392] indictione et die vigesima nona mensis junii. Actum in palatio populi Florentini presentibus Sandro Simonis domicello (nobilior famulus, *Duc.*) dominorum priorum de Florentia, Blaxio Bartolucii de Perusio famulo dictorum dominorum priorum, populi sancti Apollinaris de Florentia testibus etc. (*sic*) Nicholaus filius quondam Pieri de'Lambertis scarpellator marmi et lapidum populi sancti Petri Scheradii (Scheraggio) de Florentia fuit in veritate confessus et contentus et non spe alicuius future numerationis habuisse et recepisse ac sibi in totum solutum datum et numeratum etc. in dote pro dote et dotis nomine domine Chaterine eius uxoris et filie olim Giuliani sartoris de Tolosa abitantis Florentie a Marco filio quondam Franceschini de Puppio preceptore dominorum priorum de Florentia habitante

[1]) Vgl. Repertorium Bd. XXIII, 1900, S. 85 ff.

Florentie in dicto populo, sancti Petri Scheradii dante et solvente in dote pro dote et dotis nomine dicte domine Chaterine florenos centum auri boni et puri auri recti ponderis et comunis Florentie, de quibus quidem florenis centum auri prephatus Nicolaus vocavit se a decto Marco dante et solvente ut supra bene pagatum tacitum et contentum. Et ideo prefatus Nicholaus fecit eidem Marco presenti et recipienti pro dicta domina Chaterina et eius vice et nomine donationem propter nuptias secundum formam comunis Florentie de libris quinquaginta florenorum parvorum de ipsius bonis presentibus et futuris, tali pacto conditione et lege oppositis, quod si contingat dictam dominam Chaterinam supervivere dicto Nicholao viro suo predicto, lucretur et habeat dicta domina Chaterina dictam donationem ultra adictam (*sic*) dotem. Quam dotem et donationem promisit et solepni stipulatione concessit prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti recipienti et stipulanti ut supra solvere reddere et restituere eidem Domine Chaterine suisque heredibus et cui iura quibus iuri (*sic*) quibus iura sua concesserit in omnem causam et eventum dicte dotis reddende et donationis solvende videlicet Florentie Pisis Senis Vulterris etc. Pro quibus dote restituenda et donatione solvenda oblighavit prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti recipienti et stipulanti ut supra se suosque heredes bona et res omnia mobilia et immobilia presentia et futura cum pacto expresse apposito et declarato, quod si contingat quod dicta dos et donatio ad integrum eidem domine Chaterine suisque heredibus ut dictum est data soluta et restituta non fuerit a decto Nicholao vel eius heredibus ex quo casus acciderit solutionis et restitutionis fiende, aut si predicta omnia et singula ut supra dictum est a predicto Nicholao vel eius heredibus ut dictum est non fuerint observata ad plenum in omnibus et per omnia et prout supra contentum et promissum est, liceat et licitum sit eidem domine Chaterine suisque heredibus ut dictum est sua propria auctoritate et sine licentia vel dictorum aliorum iudicum vel curatorum et iuris solepnitatibus servatis vel obmissis vel non servatis ipsa bona que ex eis voluerit ingredi adprehendere tenere et possidere uso fructare vendere et alienare donec sibi fuerit de dictis dote et donatione plenarie satisfactum, fructum insolutum minime computando, permittens etiam prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti et recipienti et stipulanti ut supra finem vel compensationem dicte dotis et donationis vel aliter aliquam defectionem vel exceptionem hiis contrariam non probare obponere vel allegare nisi per hoc publicum instrumentum cancellata vel alias restituta et soluta dicta dote donatione facta, et se contra predicta vel aliquod predictorum ullo tempore non facere etc. sub pena etc. dupli dicte dotis florenorum centum auri etc. que pena etc. pro quibus etc. renumptians etc. cui quidem Nicholao etc. guarentigiam precepi etc.

IV.

Nachdem am 16. August 1410 der reiche prateser Kaufherr Francesco di Marco Datini gestorben war, dessen Wohlthätigkeitssinn seine

Vaterstadt mit der grossartigen Stiftung des Ceppo (Hospitals), dessen Kunstliebe u. A. den Kapitelsaal von S. Francesco mit dem Freskencyclus von Niccolò Gerini bedacht hatte, wollten die Vollstrecker seines letzten Willens, da der Verstorbene ihnen zu solchem Zwecke die Entfaltung jeder grösseren Pracht untersagt hatte, seine letzte Ruhestätte wenigstens mit einer Grabplatte auszeichnen, und beauftragten mit ihrer Ausführung Niccolò di Piero d'Arezzo. Sein Werk ist, in den Fussboden vor dem Hochaltar von S. Francesco eingelassen, noch heute sichtbar. Leider ist die Figur des Todten, in einem gothischen Tabernakel liegend dargestellt, durch die Füsse der seit sechs Jahrhunderten darüber Wandelnden fast völlig abgetreten. Ausser ihr ist auch der sie umgebende Fries mit der Inschrift das Werk Niccolò's, während der zweite äussere Fries mit in Steinintarsia eingelegten Ornamenten von den „Lastaiuoli" Lorenzo di Sandro Cambini, Goro di Niccolò und dessen Compagnon Lorenzo di Domenico, sowie Pippo Scharpelatore ausgeführt wurde, lauter uns sonst unbekannte Meister. In den Rechnungen ist auch von einem Marmorsportello die Rede; wäre darunter etwa ein Sacramentstabernakel zu verstehen? Das heute in S. Francesco vorhandene ist es auf keinen Fall; dieses ist seinem Stil nach jedenfalls später entstanden. — Die Arbeit Niccolò's wurde am 27. Juni 1411 durch Albizzo di Piero, den bekannten Florentiner Scarpellino, der u. A. die Tabernakel an Or San Michele für den Johannes Ghiberti's und den Marcus Donatello's herstellte, abgeschätzt und die Endabrechnung mit Lamberti am 16. August 1412 gepflogen. Danach erhielt er für seine Arbeit 40 Gulden 18 Soldi in Gold, — während für den Intarsiafries, allerdings mit Einrechnung des Materials, nicht weniger als $31^3/_4$ Goldgulden bezahlt wurden. Was aus der Marmorplatte, die Datini noch bei Lebzeiten für seine Grabplatte in Florenz um 19 Gulden angekauft hatte, inzwischen geworden sei, ist aus den nachstehend veröffentlichten Rechnungsvermerken, die sich auf das in Rede stehende Werk beziehen, nicht festzustellen.

Francescho di Marcho detto Cione, picchiapietre, de' avere a dì 20 di maggio [1408] fiorini diciannove d'oro per una lapida di marmo mi mandò per fare una sepoltura a Prato per me, la quale è a bottegha di Ghoro lastaiuolo che me la seghi (Archivio del Comune e Ceppo di Prato, Fondo Datini, Memoriale dell' 1404—1408 a c. 196).

Una lapida di marmo biancho e xij braccia di fregio di marmo per farvi su lettere, dè dare a dì 3 di genaio 1410 [st. n. 1411] fiorini ventiquatro soldi vii denari sette a oro larghi chome apare in questo a c. 147, la quale lapida abiamo data a seghare a Santa Liperata, e aloghatola a fare a Nicholò di Piero detto Pela, perche la 'ntagli a la imagine di Francescho. fj. 24, 6, 7.

E dè dare a dì 12 di genaio 1410 fiorini cinque soldi uno denari tre a oro paghamo a Luigi Pitti chamarlingho a l'Opera di Santa Liperata per fare seghare la sopradetta lapida, la quale abiamo data a 'ntagliare a Nicholò di Pietro detto Pela, e l'altra metà è anchora in Santa

Liperata che si vuole vendere: e detti denari paghò per noi l'Aseghuizione [die Testamentsexecutoren] di Francescho e Chonpagni, in questo a c. 181 debino avere cho soldi 5 dierono per vino à lavoratori fj. 5, 1, 3.

E a dì 23 di genaio fiorini uno soldi 1 denari 1 a oro per lire 4 soldi 4 p[iccioli] dati a Nicholò di Piero detto Pela, per resto della pianatura di braccia xij di fregio biancho c'à fatto pianare per farvi le lettere della lapida: e per noi paghò l'Aseghuizione di Francescho di Marcho e Chonpagni, in questo a c. 85 debino avere: e viene ora che ci costa il braccio di detto fregio biancho pianato soldi 30 p[iccioli] e àlla il Pela a bottegha fj. 1, 1, 1.

E a dì xi d'aprile 1411 fiorini ventidue soldi dieci a oro per braccia xij di fregio per la detta lapida e per lo sportello, avemo da Lorenzo di Sandro Chanbini, a lire tre [rect. sette] il braccio e lire 6 lo sportello, in questo a 195 deb' avere chon chondizione (s. den folgenden Eintrag unter fol. 195) fj. 22, 10 —.

E a dì 30 d'aprile 1411 fiorini uno, paghamo alla Ghabella de' Chontratti per ghabella della labida lavorata mandamo detto dì a Prato in sul charro; portò Lorenzo di Chele charatore da Chanpi e là fu paghato di vettura; pagho per noi l'Asechuzione di Francescho di Marcho, in questo a 196. fj. 1.—.

E a dì 14 di maggio 1411 fiorini due, paghamo a Pippo scharpelatore per braccia $1^1/_4$ di fregio chon tre Ceppi, c'ha fatto per detta lapida a nostro marmo: e per noi paghò l'Aseghuizione, in questo a 199 deb'avere fj. 2.—.

E a dì 27 di giugnio 1411 soldi dodici denari sette a oro per soldi 50 per paghamento ad Albizo di Piero nostro albitro per sua faticha e tempo misse in andare coll' albitro del Pela a vedere la lapida che c' à fatta a Prato; la quale giudicharono fosse pegio che quella d'Ughutozo, cioè il tabernacholo e la fighura fior. iiij sol. 20 p[iccioli]: paghogli per noi l'Aseghuizione di Francescho e Conpagni, in questo a 199 fj. — 12,7.

E a dì 30 di giugno 1411 fiorini cinque soldi cinque a oro per braccia iij di fregio per la detta lapida, avemo più tempo fa da Lorenzo di Domenicho lastraiuolo, a lire 7 il braccio, per chonto di Ghoro di Nicholò; in questo a c. 153 deb' avere in somma denari fior. 31, 16, 6 a oro. (Archivio del Comune e Ceppo di Prato, Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, a c. 183).

Lorenzo di Sandro Chanbini de'avere a dì xj d'aprile 1411 fiorini ventidue e soldi dieci a oro, per braccia xij di fregio da lapide a lire 7 p. il braccio, e per uno sportello di marmo lire 6 p., in somma lire 90 p. a lire 4 per fiorino sino detta somma: el quale fregio e sportello ci dà e vende chon questa chondizione che di detta somma a lui ne paghiamo fiorini dieci, e'resto cioè fiorini $xij^1/_2$ pongnamo a chonto della redità di Ghoro di Nicholo lastraiuolo, o vero di Lorenzo di Domenicho che fu suo chonpagno e ogi è sua rede: el quale abbiamo tolto per la

lapida di Francescho di Marcho nostro; in questo a 82 debba dare: abiallo messo il pregio che pe' Sindachi fu stimato quando fecono (*sic*) la stima della bottegha, e fu pezi xiij e uno sportello; e prima n'avamo auto noi tre pezi, ch'è a loro conto; e tutto se à fare pianare e inpomichare a nostre spese fiorini 22 sol. 10 a oro fj. 22 sol. 10 (loc. cit. Libro Nero C, Debit. e Credit. a c. 195).

Nicholò di Piero dello Pela maestro d'intaglio dè avere a dì xvj d'aghosto 1412 fiorini quaranta soldi diciassette a oro; tanto ci à detto Lucha del Sera che detto Nicholò de' avere per sua manifattura della lapide e intaglio: e che della ragione fata collui n'appare scrittura su cierto quaderno, ove è soscritto di mano detto Nicholò essere contento e d'accordo, sichè altro non à avere per la lapida (loc. cit. Libro Debitori e Creditori, anno 1412—1417, a c. 23).

V.

Chronologischer Prospect zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.

*1370. Muthmassliches Geburtsdatum Niccolò's.[2])

1388. Vor diesem Jahre verfertigte er die Madonna mit den hhl. Donatus und Gregor über der Seitenthür, sowie den hl. Lucas an der Fassade des Domes zu Arezzo, einen hl. Biagio für dessen Kapelle in der Pieve, einen hl. Antonius für die gleichnamige Kirche, und eine Heiligenfigur über dem Eingang zum Hospital. Mit Ausnahme des hl. Biagio sind diese Sculpturen, sämmtlich in Terracotta ausgeführt, noch vorhanden, gleichwohl stark mitgenommen. (Vasari II, 137).

1388. Vor diesem Jahre werden die durch Erdbeben 1384 zerstörten Mauern von Borgo S. Sepolcro unter Niccolò's Leitung wieder aufgebaut (Vasari a. a. O.).[3])

1388. 4. Oct. Unter diesem Datum kommt unter siebzig Steinhauern, die am Dombau von Florenz beschäftigt sind, zuerst der Name

---

[2]) Für die mit einem Stern ausgezeichneten Jahresdaten sind urkundliche oder gleichzeitige litterarische Belege nicht vorhanden; dieselben stützen sich nur auf hypothetische Argumentationen oder Vermuthungen. — Ein Niccolò di Firenze, der 1381 an dem Gesims und der Zinnenkrönung des Palazzo dei Notai zu Bologna arbeitet, hat mit unserem Künstler nichts zu thun (vgl. Malaguzzi, Il Palazzo dei Notai, im Repertorium XXI, 169).

[3]) Ant. Maria Graziani, De scriptis invita Minerva. Florentiae 1745 vol. I° pag. 31 (Historia Burgi S. Sepulcri): Infestarunt urbem magni ac terrifici terraemotus. Anno MCCCLII, VII ac pridie Cal. Jan. quantum nullo unquam bello aut ullo adverso casu acceptum est cladis. Ad duo millia hominum ottrita peste illa sunt . . . . pag. 33: Anno autem MCCCLXXXIIII eodem telluris motu, nequaquam tamen tam saevo, iterum muri urbis quatefacti conciderunt. Cives statim Nicolaum Aretinum, celebrem memoriae eius architectum, acciverunt; deque eius consilio validiores munitioresque refecerunt. Die letztere Angabe ist offenbar Vasari entnommen; wichtig aber ist die Angabe des Jahres für das Ereigniss.

Niccolò's di Piero vor. (Semper, die Vorläufer Donatello's, in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Jahrg. III, 1870, S. 56). Es handelte sich um die Aufmauerung der drei Chortribünen oder Chorkapellen, die 1383 begonnen worden war (C. Guasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, pag. CVIII, e doc. 335 e segu.)

1390. Niccolò fertigt die sechs Wappenschilder, die noch heute im Fries der Loggia de' Lanzi zu sehen sind (Gaye I, 83 aus den Deliberazioni e stanziamenti dell' Opera del Duomo cominciati il 1° gennaio 1390.)

1391. 1. April. Er lässt sich in die Matrikel der Tischler- und Steinhauerzunft eintragen (Archivio di Stato di Firenze, Matricola dei Legnaiuoli e Scarpellini del 1385 No. 2 a c. 2: die 1 aprilis 1391 Nicolaus pierj ppli sci Michaelis vicednorum de florentia).

1391. 7. Juli. Er meisselt im Verein mit Nanni d'Ambrogio zwei Wappenschilder für die Zunft der Wollweber.

1391. 31. Juli. Er fertigt für die Parte guelfa ihren Wappenschild und erhält für diese Arbeit mehrere Theilzahlungen, die letzte am 11. Mai 1393 (Semper a. a. O., S. 56).

1392. 29. Juni. Aus Anlass seiner Verheirathung mit Katherina, der Tochter des Schneiders Giuliano, erhält er 100 Gulden als Mitgift seiner Frau. (s. oben unter III die betreff. Urkunde).

*1393. Es wird ihm ein Sohn, Piero, geboren, der in der Folge auch den Beruf des Vaters erwählt.

1394. 3. Februar. Er meisselt für den Dom eine Marienstatue (Cavallucci, S. Maria del Fiore, Firenze 1881 Parte II pag. 127; Semper, a. a. O., S. 56). Nach Schmarsow wäre dies die Statue aus der Verkündigungsgruppe über dem ersten südlichen Seitenportal. Wir können in ihr die Stileigenthümlichkeiten des Meisters nicht erkennen.

1395. 15. October. Im Verein mit Piero di Giovanni Tedesco erhält Niccolò den Auftrag für die Statuen der vier Kirchenväter, welche zu Seiten des Hauptportals am Dom in Tabernakeln aufgestellt werden sollten. Unser Meister arbeitete die Gestalten des hl. Augustin und des hl. Gregor (Cavallucci a. a. O., S. 123, Semper a. a. O., S. 52).

1395. 25. November. Er erhält Ersatz der Kosten für eine mit Piero di Giovanni nach Carrara unternommene Reise, um dort die Marmorblöcke für die vorgenannten vier Standbilder aus dem Rohen zuzuhauen (Cavallucci a. a. O., S. 123).

1395. 14. December. Niccolò arbeitet für den Dom eine Statue des Heilands (Cavallucci und Semper a. a. O.). Vielleicht ist es die Christusfigur, die den Giebel über dem ersten Südportal krönt. Für die Marien- und die Christusstatue empfängt der Meister als Restzahlung der bedungenen hundert Goldgulden am 11. Juli 1396 24 Gulden und 4 Soldi (Cavallucci S. 127, Semper S. 56).

1396. 29. August. Die Vertragsbedingungen im Einzelnen für die

schon begonnene Ausführung der Statuen der Kirchenväter werden vereinbart (Cavallucci S. 124, Semper S. 53).

1396. 27. October. Niccolò arbeitet an einem Engel und am hl. Augustin für den Dom (Cavallucci S. 128, Semper S. 57).

1396. 24. November bis 20. September 1401. Niccolò empfängt wiederholt Theilzahlungen für die Statuen der beiden Kirchenväter (Cavallucci S. 128 und 129, Semper S. 57). Sie, sowie die beiden andern, von Piero di Giovanni gearbeiteten, wurden beim Abbruch der alten Domfassade 1588 entfernt, und später zu Homer, Virgil, Dante und Petrarca metamorphosirt an den Beginn der geraden Strasse versetzt, die von Porta romana nach Poggio Imperiale hinaufführt. Niccolò's Stil offenbaren deutlich die ersteren beiden; es sind die zur Rechten des die Strasse aufwärts Steigenden.

1397. 23. August. Niccolò erhält Entlohnung für die Capitelle, Säulchen u. a. m., die er für den Dombau geliefert hatte (Cavallucci S. 104, Semper S. 57).

1400. Niccolò wird von Bonifaz IX nach Rom berufen, um die zerstörten Befestigungen an der Engelsburg herzustellen (Vasari II, 138, Reumont, Geschichte der Stadt Rom. Bd. II S. 1085, Semper, Donatello. Wien 1875 S. 29). [4])

1401, 22. März. Er empfängt $2^1/_2$ Goldgulden für einen Löwenkopf, den er für S. Maria del Fiore gemeisselt, wohl als Wasserspeier (vergl. zum 9. März 1415; Semper, die Vorläufer Donatello's, S. 57).

1401, 25. October. Von den Operai des Domes werden ihm zwei „grosse" Marmorfiguren verdungen (Cavallucci, a. a. S. 129, Semper, a. a. O. S. 58).

1401 und 1402. Er betheiligt sich am Preisbewerb um die Bronzepforte des Baptisteriums (Vasari II, 138 und 225).

1402, Februar. Er arbeitet mit Lorenzo di Giov. d'Ambrogio und Urbano d'Andrea di Venezia gewisse „Thürbogen" (archetti janue), wahrscheinlich am Hauptportal des Doms (Cavallucci S. 129, Semper S. 58).

1402, 13. October. Er erhält den Auftrag, für das (Haupt?)-Portal am Dom einen Engel zu meisseln (Cavallucci und Semper a. a. O.

1402, 16. November bis 1403, 27. Juni. Er empfängt verschiedene Theilzahlungen für den obigen Engel, wie auch für eine zweite Statue, deren Gegenstand in den Rechnungen nicht näher präcisirt erscheint (Cavallucci S. 130, Semper S. 58).

1403, 8. Juni. Der Doge von Venedig erbittet sich von der Signoria

---

[4]) Stef. Bardini bewahrt im grossen Saal seiner Villa auf Marignolle die lebensgrosse, bemalte und vergoldete Holzstatue eines Papstes, in Rom erworben, die in ihrem Stil den Arbeiten Niccolò's nahe steht. Sollte sie eine Frucht seines römischen Aufenthaltes sein und Bonifaz IX darstellen? Allerdings ist uns der Meister als Holzbildhauer nicht überliefert, — es wäre dies sein einziges Werk in dieser Technik.

unsern Meister, um durch ihn einen neuen Saal im Dogenpalast ausbauen zu lassen; sie aber verweigert die Erfüllung des Ersuchens, weil Niccolò schon vorher Verpflichtungen gegen die Dombauverwaltung und die Zunft der Notare und Richter eingegangen war (Gaye I, 82; siehe den nächsten Posten). [5])

1404, 31. März. Niccolò erhält 26 Goldgulden als erste Ratenzahlung für die Statue des Evangelisten Lucas, die er schon vor Juni 1403 für die Zunft der Notare und Richter zur Aufstellung in ihrem Tabernakel an Or S. Michele zu meisseln übernommen hatte. Er führt sie in den folgenden zwei Jahren aus und erhält am 30. December 1406 die Restzahlung für seine Arbeit (s. Repertorium XXIII, 85ff.).

1404, 10. November. Er nimmt Theil an der Enquête betreffs Ausführung der Strebepfeiler an den Tribunen des Doms, zu der eine Anzahl Bildhauer, Maler, Goldschmiede und Architekten von den Operai berufen sind (C. Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887 pag. CIX e doc. 425).

1405. Er fertigt die Grabplatte des Leone Acciaiuoli für die Kapelle des hl. Nicolaus im grossen Klosterhof von S. Maria Novella (vergl. Spogli Strozzi † B, Cod. Magliab. IX, 127, pag. 186: Lapida di marmo per la sepoltura di Lione Acciaiuoli si fa fare per l'Arte de' Mercanti da Niccolò di Piero intagliatore, per mettere nella cappella die S. Niccolò posta in S. Maria Novella in capo del secondo chiostro). [6])

1406, 16. Februar. Zusammen mit andern Meistern, worunter Brunelleschi und Ghiberti, wird er der Stelle eines „consiliarius opere Sancte Reparate" enthoben (vergl. oben zum 10. Nov. 1404 und C. Guasti a. a. O. pag. CXII e doc. 434).

1406, 7. März bis 18. Mai. Er erhält mehrere Zahlungen „vigore stanziamenti facti die XIIII mensis marzii" (Cavallucci S. 130, Semper S. 58).

---

[5]) Ein Niccolò Selli aus Arezzo, der als Architekt 1396 in Diensten Giangaleazzo Visconti's am Bau der Certosa steht, und ein Magister Nicholaus de Venetiis, der 1403 am Dombau zu Mailand thätig ist, können mit unserm Meister nicht identisch sein. Gerade in den genannten Jahren ist seine Anwesenheit in Florenz durch die mitgetheilten urkundlichen Belege erwiesen.

[6]) P. Vinc. Fineschi, Memorie dell' antico cimetero di S. Maria Novella, Firenze 1787 pag. 123 giebt die Inschrift der Grabplatte: Hic jacet corpus Nobilis Viri Leonis de Acciaiolis qui hanc Cappellam pingi fecit pluribusque ornavit deque ea officienda providit: obiit autem anno Domini 1415 die XVIII mensis Junii — wonach sie erst zehn Jahre später entstanden wäre. Das Sepoltuario des Klosters, das dessen Prior Frà Niccolò Sermartelli nach dem alten Todtenregister copierte (Riccardiana Nr. 1935) giebt dagegen das Jahr 1405. Ihm ist mehr Glauben beizumessen. Rosselli hinwider irrt mit seiner Angabe (18. Januar 1405) im Monatsdatum. Heute ist in der zur Apotheke umgewandelten Kapelle weder von unserer Grabplatte noch von den beiden andern Acciaiuolidenkmälern (von 1334 und 1339), die sich einst dort befanden, eine Spur zu entdecken. Sie wurden fortgeschafft, als 1848 die Klosterapotheke an der jetzigen Stelle eingerichtet ward. Jede Spur davon ist verloren.

*1406, 3. October. Die Dombauverwaltung zu Mailand beschliesst, ihrem Wohlthäter Marco Carelli († 1394) in dessen Kapelle ein Grabdenkmal zu errichten. Es wird in den beiden folgenden Jahren ausgeführt und der Leichnam am 17. Juni 1408 darin beigesetzt (Annali del Duomo di Milano, vol. I pag. 278 e 286). Der Entwurf des Denkmals rührte wahrscheinlich vom Dombaumeister Filippo degli Organi her; vielleicht lieferte aber Niccolò die Modelle für die Evangelisten und Kirchenväter am Sarkophag, die dann von einheimischen Bildhauern ausgeführt wurden (vgl. Calvi, Notizie dei principali architetti ecc. Milano 1859 vol. I pag. 153, und A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1897 Bd. I, S. 66 ff.) Auf eine längere Abwesenheit Niccolò's von Florenz scheint die unterm 31. April 1407 erfolgte Mahnung der Operai zu deuten, er möge entweder die Arbeiten an der Porta della Mandorla wieder aufnehmen oder die darauf behobenen Geldvorschüsse zurückerstatten (s. weiter unten zum 31. April 1407 und Semper, S. 59). Auch Vasari (II, 138) berichtet von einem Mailänder Aufenthalt unseres Künstlers, er macht ihn sogar zum Capomaestro der Domopera.

1406, 29. November. Niccolò empfängt eine Acontozahlung für einen „arcum figuratum pro porta" (wahrscheinlich nicht der, an dem er schon im Februar 1402 arbeitete, sondern für die Porta della Mandorla bestimmt; Cavallucci S. 107, Semper S. 58).

1407, 31. April. Er arbeitet als Hauptmeister an der zweiten nördlichen Domthüre, der sog. Porta della Mandorla. Bis zum 3. Februar 1409, wo er die letzte Restzahlung dafür empfängt, finden sich verschiedene Theilzahlungen für dieses Werk verzeichnet (Cavallucci S. 107 — 109, Semper S. 58 u. 59).

1408, 19. December. Er erhält den Auftrag, für den Dom die Statue des Evangelisten Marcus zu meisseln (Semper, Donatello. Wien 1874, S. 274, Nr. 13), die er dann erst 1415 abliefert. Schon vor diesem Datum geht er mit dem Capomaestro dell' Opera Lorenzo di Giov. d'Ambrogio nach Carrara, um die Blöcke für alle vier Evangelistenstatuen (die ausser ihm an Donatello, Ciuffagni nnd Nanni di Banco vergeben wurden) aus dem Rohen herauszumeisseln (Gaye I, 82 u. 83).

1409, 15. Februar. Die Zunft der Rigattieri und Linaiuoli beauftragt ihn, in Carrara den Marmor für eine Statue des hl. Marcus zu beschaffen und roh zuzuhauen, die sie in ihrem Tabernakel an Or S. Michele aufstellen will. Niccolò liefert den zugehauenen Block am 16. Februar 1411 ab, und am 3. April wird Donatello mit der Arbeit betraut (Gualandi, Memoire delle belle arti. IV. Serie, pag. 104—107, und Passerini, La Loggia di Or S. Michele, Firenze 1865, pag. 49).

1409, 28. November. Niccolò erhält eine Theilzahlung für die schon das Jahr zuvor begonnene Arbeit am Ornamentschmuck des Eingangsportals von Or San Michele (Arch. di Stato, Or S. Michele, vol. 214, pag. 41: Nicholò di Piero intagliatore dè avere L. dodici soldi V denari VIII sono per chose fe fare per lavorio delle porte dell' Oratorio).

1409, 1. December. Er erhält die erste Ratenzahlung für die Statue des hl. Marcus für den Dom; andere folgen in den nächsten Jahren (Cavallucci S. 130 u. 131, Semper S. 59 u. 60).

1410. Unter diesem Datum findet sich sein Name im Register der Compagnia di S. Luca eingetragen, wie folgt: Nicholò die Piero scarpellatore aretino MCCCCX. (Vasari II, 139 nota 2).

1410, 27. Juni und 10. September. Er wird von der Domopera „pro lavatura et planatura di braccia 13 di marmi negri“ verwendet und bezahlt (Cavallucci S. 109, Semper S. 59 und 60).

1410, 10. bis 15. November. Er geht in Angelegenheit der Statue des hl. Marcus nach Carrara (Arch. di stato, Or S. Michele, vol. 259 a. a. et d.: Nicholò di Pietro intagliatore vocato Pela chapomaestro della porta dell' Oratorio che fanno fare gli operai, si scioperò da dì 10 insino a dì 15 di novembre, dì $4^1/_2$ lavoratoi, quando andò a Carrara pe' suoi fatti).

1410, 18. December. Er wird der Arbeit an dem Portal von Or S. Michele enthoben (a. a. O.).

1411, 3. Januar bis 1412, 16. August. Er liefert die Grabplatte für Marco Datini in S. Francesco zu Prato (s. oben unter Nr. IV, ferner Guasti, Lettere di un notaro ad un mercante del sec. XIV. Firenze, 1880 vol. II, p. 436 und Archivio storico dell' Arte III, 161).

1411, 11. November. Eine nicht näher bezeichnete Arbeit wird ihm von der Domopera abgenommen und einem andern Meister übergeben (Cavallucci S. 110, Semper S. 60).

1412, 30. Juni. Er erhält vier Gulden „pro una alia figura“ (Cavallucci S. 131, Semper S. 60).

1413. Im Verein mit Giov. di Donato und Lorenzo di Matteo aus Fiesole erhält er den Auftrag für die neue Marmorfassade des Domes zu Prato (C. Guasti, Il Pergamo del Duomo di Prato. Firenze 1887 pag. 12).

1415, 9. März. Er wird „pro manifactura unius teste mastini de marmore da giettare acqua“ für den Dom mit $5^1/_2$ Gulden bezahlt (s. oben zum 22. März 1401; Cavallucci S. 131, Semper S. 60).

1415, 21. März. Er empfängt für die Marcusstatue des Domes die letzte Theilzahlung auf die dafür bedungene Summe von 130 Goldgulden (Cavallucci und Semper a. a. O.).

*1419. Wenn Niccolò — was mehr als zweifelhaft ist — der Schöpfer der Verkündigungsfiguren über der Nische von Ghiberti's hl. Matheus an Or San Michele ist (wie Vasari II, 138 angiebt), so hat er sie in diesem Jahre oder kurz nachher ausgeführt, denn sie standen ursprünglich über dem Portal von Or San Michele und wurden an ihre jetzige Stelle versetzt, nachdem der hl. Matheus und seine Nische 1420—22 ausgeführt worden waren.[7])

---

[7]) Das scharfe Auge des Grafen Carlo Gamba, eines der feinsten Kenner der Kunst seines Vaterlandes, hat in den fraglichen Statuetten die Hand Piero's, des Sohnes Lamberti's erkannt. Dies Urtheil gründet er auf die enge Formenverwandtschaft, die zwischen ihnen und einem Werke besteht, das mit grösster

1419, 15. April. Die Domopera verkauft an Niccolò ein Stück Marmor für ein Grabdenkmal (Cavallucci S. 131, Semper 60).

1419, 27. Juli und 1420, 24. Februar. Niccolò ist im Auftrage der Fabbriceria von S. Marco zu Venedig in Lucca, um den Ankauf von Marmor aus Carrara für die Decorationsarbeiten an der Fassade jener Kirche zu vermitteln, an denen er dann mit einer Schaar toscanischer Steinhauer in den nächsten Jahren thätig ist. (Repertorium XXIII, 89 ff.).

1420, 30. April. Die Domopera stellt die in ihrer Bauhütte befindlichen, dem Niccolò gehörigen Geräthschaften u. dgl. in Folge seiner Uebersiedlung nach Venedig ihm zurück (Arch. dell'Opera di S. Maria, Deliberaniozi a. a. c. 38t: Delibt quod Nicolao Pieri vocato Pela intagliatori restituantur et tradantur marmor lignamina lapides et quedam alia existentia in casolare dicte Opere).

*1423. Ein Niccolò di Piero (ohne Heimathsangabe) arbeitet unter der Leitung des Bartol. Fioravante an der Erweiterung des Palazzo de' Notai zu Bologna (s. Fr. Malaguzzi, Il. Palazzo de' Notai, im Repertorium XXI, 171).

1424, 11. April. Unter diesem Datum lässt „Ser Nicolaus lapizida de florentia", in Venedig Contrada S. Salvatore wohnhaft, durch den Notar Pietro Griffon einen Sicherheitsact aufnehmen (P. Paoletti, L'architettura e la sculptura del Rinascimento in Venezia, Parte I Venezia 1893, pag. 26 nota 2). Der Betreffende ist ohne Zweifel unser Meister.

*1424. Niccolò fertigt für die Kirche S. Francesco in Bologna eine Grabplatte oder ein Grabmal des Papstes Alexander V († 1410), welches in der Folge (1482) dem jetzigen, von Sperandio ausgeführten Monumente weichen muss (Alf. Rubbiani, La tomba di Alessandro V. Estratto degli Atti e Memorie della deputazione di storia patria per la Romagna, IIIa Serie, vol. II. Bologna 1893 pag. 43 e segu. Vgl. Repertorium XVIII, 390).

1429, 9. September. Im Rechnungsjournal für die Restauration des Palazzo degli Anziani zu Bologna, der 1425 durch eine Feuersbrunst stark beschädigt worden war (im Staatsarchiv zu Bologna aufbewahrt), kommt von dieser Frist an neben andern Meistern „Mo Nicholae de piero da fiorenza intagliadore de maxegne" vor, in dem wir unsern Künstler zu erkennen haben (Corr. Ricci, Fieravante Fieravanti, im Archivio storico dell' Arte, vol. IV. pag. 100 e 103.)[8])

Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht mit absoluter Gewissheit dem Genannten zuzuschreiben ist, nämlich dem bekannten Eckcapitell am Dogenpalast mit dem Urtheil Salamoni's. Nach reiflicher Prüfung stimmen wir dieser Attribution durchaus bei. — Dass das Figurenpaar nicht Niccolò angehören könne, war seit längerer Zeit auch die Ansicht von Autoritäten wie Bode.

[8]) Unter andern arbeiten mit ihm zusammen dort Domenico di Andrea von Fiesole und Antonio di Simone von Florenz. Von dem Ersteren wissen wir sonst nichts; der Zweite ist der gleiche Meister, der dann 1454 gemeinschaftlich mit Pagno di Lapo Portigiani die Aussendecoration am Palazzo Isolani già Bolognini auf Piazza S. Stefano in Bologna ausführte (Fr. Malaguzzi, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca San Casciano 1899 pag. 60.)

1436, December bis 1437, März. Niccolò erhält für zwei Medaillons mit Halbfiguren, die er für den Santo in Padua arbeitet, 35 Lire (Gonzati, La basilica di Sant' Antonio di Padova. Padova 1852 vol. 1 pag. XLIII nota 1: Nicholò da Fiorenza taypria dè aver per duy dondij [tondi] con due figure sora la porta appresso la chapela di Lovii [es ist die Capp. di S. Felice, 1376 von Bonifazio de' Lupi gegründet] Ll. XXXV."[9])

1443 und 1444. „M° Nicolò da Fiorenza e compagni tayapria" arbeiten unter der Direction von M° Bartholamio taiapria de Domenigo" an der „faza de mezo" d. h. dem Chorlettner im Santo. Die Arbeit begann am 10. Juli 1443, der Hauptgenosse Niccolò's war ein M° Pipo da Fiorenza. (Gonzati a. a. O. vol. I pag. XLIII, doc. XXXVIII, und A. Gloria, Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio. Padova 1995 pag. XII).

1456, 11. December. Niccolò, der einen oder zwei Tage vorher in höchstem Alter verstorben war, wird in S. Maria de' Servi zu Florenz beigesetzt (Arch. di Stato, Libro de' morti dal 1450 al 1459, Speziali e Medici, filza 244 a c. 118: Nicholo di piero riposto a Servj di vechiaia).

VI.

Chronologischer Prospect zum Leben und Werke des Pietro di Niccolò d' Arezzo.

*1393. Muthmassliches Geburtsdatum Pietro's.

1415, 2. Mai. Er wird in die Matrikel der Steinhauer und Tischler eingetragen (Arch. di Stato, Matricola dei Legnaiuoli e Scarpellini del 1385 Nr. 2 a c. 22: die 2 mensis maij [1415] Pierus Nicolai del pela ppli sci Michaelis vicedominorum de florentia).

1418, 4. August. Piero verfertigt das Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), des Vaters Palla's in der Sacristei von S. Trinita zu Florenz (Zibaldone Palla Strozzi's im Archiv Strozzi, a. a.: a 4 d'agosto 1418 ò dato a chonto fiorini sei a m° Piero di Niccolò che fa il cassone di marmo

[9]) Paoletti (a. a. O. S. 26 Anm. 2) weist auf zwei Medaillons mit Evangelistenhalbfiguren hin, welche sich an der Laibung des rückwärtigen Eingangs zum Chor eingemauert finden, als die einzigen Sculpturen im Santo, welche ihrer Form und ihrer muthmasslichen Entstehungszeit nach für die Identification der obigen Arbeiten Niccolò's in Betracht kämen. Er bemerkt aber zugleich, dass sie nichts mit dem Stil seiner Werke zu Florenz und an San Marco in Venedig gemein haben. In letzterem Punkte stimmen wir dem Verfasser durchaus bei; allein wir sehen in den Santomedaillons Producte einer um ein halbes Jahrhundert späteren Kunst und wären nicht abgeneigt, sie dem Meissel Bart. Bellano's in der letzten Periode seiner Thätigkeit zuzutheilen. Der Muscheleinschluss, die Eichenkranzumrahmung, die bauschigen Gewänder, die naturalistischen Hände, die Detaillirung im Knochenbau des Gesichtes, die minutiöse Bart- und Haarbehandlung verweisen sie an's Ende des Quattro- oder den Beginn des Cinque-Centos. Eine Abhängigkeit von Donatello ist in ihnen nicht zu verspüren; in den Gesichtstypen weisen sie nach Venedig.

per defunto Messer Onofrio; copirt in den Milanesimanuscripten zu Siena P. III. 44 c. 51).

1419. Er führt in diesem Jahr oder etwas früher die beiden Verkündigungsstatuetten an Or S. Michele aus (s. das oben im Prospekt Niccolò Lamberti's a. a. hierüber Bemerkte).

1419. Von diesem Jahre an arbeitet Piero mit seinem Vater und andern toscanischen Steinhauern an dem Sculpturschmuck des grossen Mittelbogens der Fassade von S. Marco zu Venedig (s. den Prospect Niccolò's a. a., ferner A. G. Meyer a. a. O. S. 15 und G. Saccardo, Cuspidi e pinacoli, Venezia 1885, sowie P. Paoletti a. a. O. S. 13 und 14. Vgl. Repertorium XXIII, 88).

1423 und 1424. Er arbeitet mit Giov. di Martino aus Fiesole das Grabmal des Dogen Tomaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Die Bezeichnung auf dem Werke lautet: Petrus Magistri Nicholai de Florencia et Jovannes Martini de Fesulis.

*1424. Mit den eben genannten beiden Meistern identisch sind die zwei „socii florentini“ die laut der heute am Werke nicht mehr vorhandenen Inschrift in dieser Weise das Eckcapitell am Dogenpalast gegen die Porta della Carta mit dem Urtheil Salamonis bezeichneten. Ihnen gehören ausserdem einige andere Capitelle in der Nachbarschaft jenes am Dogenpalast an (Zanotto, Il Palazzo ducale. Venezia 1853 Parte I pag. 219 e segu. A. G. Meyer, das venezianische Grabmal der Frührenaissance, Sonderabdr. aus dem Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen, 1889. S. 14).

*1427. Piero ist wahrscheinlich auch der Schöpfer des Grabmals Raffaello Fulgoso's († 1427) im Santo zu Padua, das viele Stilähnlichkeit mit dem Mocenigograbmal verräth (Cicerone, 8. Aufl. II, 496. b)

1434—1436. Er arbeitet für Marino Contarini am Innenschmuck seines Palastes, der sog. Cà d'Oro (Paoletti l. c. pag. 14 nota 1: 1434 Maistro Piero taiapiera dito pela fio [figlio] di maistro Nicholò, che tolse a fare do [due] nape [cappe di camino] de piera de malmoro de i mie do albergy [sale] grandy de la mia chasa grande . . . chome per lo desegno ha patj [pattuito?] apar per duc^ti^ 60 l'una . . . le qual el me die dar 1^a^ a dij 26 d'Avosto 1435 e l'altra adij 26 de fevrer [1436]).

Ueber Andrea del Castagno's „uomini famosi".

Von **Emil Schaeffer.**

Die Bildnisse antiker Imperatoren und berühmter Helden waren, besonders in Oberitalien, seit dem Trecento ein beliebter Schmuck herrschaftlicher Prunkräume.[1]) Der Blick kleiner Tyrannen mochte gern auf jenen Lichtgestalten ruhen, denen sie von gelehrten Schmeichlern sich oft verglichen hörten. Die Heroen der Vergangenheit wurden gleichsam zu Fürsten gestempelt, ihre Bildnisse beinahe wie Portraits von Ahnen betrachtet. Das ging im demokratischen Florenz nicht an; es führte kein Weg aus dem Studio eines reichen Banquiers zum Throne des Augustus oder gar in Simson's Lager. Das Selbstgefühl des freien florentiner Bürgers aber war nicht weniger hoch gespannt als das eines Orsini oder Tyrannen von Verona, und als Andrea del Castagno den Auftrag erhielt, den Saal einer Villa zu Legnaja[2]) mit den Bildnissen „berühmter Männer", sog. „uomini famosi" zu schmücken, da malte er nicht die stammesfremden Helden der Griechen, Römer oder Juden, sondern Männer, die, auf toscanischem Boden geboren, Florenz zum Ruhm gereichten. Drei Krieger und drei dichtende Gelehrte, — sämmtlich florentinischen Ursprungs — hatte Castagno darzustellen, ferner die cumäische Sibylle, die Königin Tomyris und — als Halbfigur über dem Portal — Esther, des Ahasverus kluge Gattin. Der Ideengehalt dieser frühesten und vornehmsten Offenbarung des florentiner Privatgeschmackes ist leicht zu erfassen: Ein Florentiner soll, demüthig vor Gott, aber seine politische Unabhängigkeit wahrend, der Waffentüchtigkeit die Pflege der Wissenschaften gesellen. Heute sind die einzelnen Portraits, von einander losgelöst, auf drei Wände des Museo di St. Apollonia vertheilt. Ihre ursprüngliche An-

---

[1]) Ueber „uomini famosi" s. Schubring im Repert. für Kunstw. XXIII. 1900, p. 424 und des nämlichen Verfassers Giottino im Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen XXI, Heft 3, p. 161, ferner de Blasii's „Immagini di uomini famosi" etc., in ,,Napoli nobilissima" 1900, fasc. V, p. 65 f. und W. Weisbach „Pesellino", Berlin 1902, p. 23.

[2]) Als Besteller der Fresken galt stets auf Grund einer alten Tradition, der bereits Albertini folgte (s. Crowe u. Cav., deutsche Ausgabe II, p. 443), Pandolfo di Gianozzo Pandolfini. Laut Carocci „Dintorni di Firenze" 1881, p. 180 waren aber im Jahre 1427 die Strozzi im Besitz der Villa und erst im Jahre 1607 hätten sie die Pandolfini von den damaligen Eigenthümern, den Jacopi erworben.

ordnung in der Villa zu Legnaja war wirksamer. Zu beiden Seiten der Eingangsthür hatte Andrea in beträchtlicher Höhe vom Fussboden je vier oblonge, abwechselnd schwarz und roth grundirte, durch weisse Pilaster von einander geschiedene Nischen gemalt, die je einer Figur Raum boten. Ein Architrav, von Palmetten geziert, schloss das Ganze ab und darüberhin lief als Krönung ein Fries mit lachenden Kindern, deren kleine Hände Guirlanden hielten. Die künstlerische Bedeutung dieser Fresken braucht nicht mehr betont zu werden. Die moderne Forschung hat Castagno bereits den ihm gebührenden Platz angewiesen, nicht neben, aber auch nicht allzuweit hinter Masaccio und besonders Donatello, den grossen Bahnbrechern der florentiner Renaissance. Der historische oder besser der ikonographische Werth dieser Portraits wird geringer angeschlagen, sie gelten als Phantasie-Bildnisse. Mochte aber die Portraitmalerei, die eben erst sicher auftreten lernte, sich gleich an die schwerste Aufgabe wagen, nach der geistigen Charakteristik eines Mannes, wie litterarische Documente sie überliefern, seine physische Erscheinung glaubhaft zu gestalten? Konnte Castagno, der beinahe pedantische Wirklichkeitsmensch, solchen Zielen zustreben, hätte sich endlich sein Auftraggeber mit Phantasie-Gebilden begnügt, wo gewiss eine starke Tradition über das Aussehen dieser „uomini famosi" in Florenz lebendig war?

Dante.[3])

Von dem allgemein bekannten Dante-Typus, wie ihn das Fresco im Bargello repräsentirt, weicht Castagno's Bildniss erheblich ab, weist aber starke Aehnlichkeiten mit jenem Portrait Dante's auf, das Domenico di Michelino[4]) nach einer Zeichnung Baldovinetti's für den Florentiner Dom malte. Dies „einzige Tafelbild, welches Dante als entschieden individualisirte Portraitfigur zeigt", steht als „sicherstes Portrait Dante's" in hohem Ansehen, weil es überall für eine Copie nach dem verlorenen Bildniss Dante's von Taddeo Gaddi in Santa Croce[5]) gilt. Diese Vermuthung besitzt viel Wahrscheinlichkeit. Taddeo Gaddi hat Dante als gereiften Mann dargestellt und für den halb officiellen Charakter des Dom-Portraits eignete sich Dante in solcher Gestalt besser, denn als Jüngling mit der Rose, wie ihn Giotto gemalt. Dass man sich ausserdem an ein Bildniss hielt, dessen Authenticität über jeden Zweifel erhaben schien, darf wohl als selbstverständlich gelten. Das Portrait Michelino's ist dem Castagno's aber so verwandt, dass man für beide nothwendig ein gemeinsames Vorbild annehmen muss. Betrachtet man das eine als historisches Document vornehmen Ranges, so kann man unmöglich das andere als ein „phan-

---

[3]) Phot. Alinari Nr. 3804. Die Bibliographie für Dante s. Kraus, „Dante", Berlin 1897, S. 164.

[4]) Phot. Alinari Nr. 3793. Die Urkunde des Auftrages vom Jahre 1465 s. bei Gaye II, p. V.

[5]) Vas. I, p. 574.

tastisches Portrait"[6]) ablehnen, wobei auch bedacht werden mag, dass Castagno's Bildniss gewiss ein Menschenalter vor jenem Michelino's entstand.

Petrarca.[7])

Vor Kurzem hat Müntz[8]) das Petrarca-Bildniss Castagno's als „plus ou moins fantaisiste" bezeichnet, Nolhac aber führte zu Gunsten der Authenticität eines von ihm zuerst publicirten Miniaturportraits u. a. in's Feld „qu'elle ne contredit pas celle, qu'Andrea del Castagno avait peint."[9]) Die Aehnlichkeiten zwischen den beiden Bildnissen sind jedoch sehr gering und mit ungleich mehr Gewicht hätte Nolhac auf ein anderes Fresco-Portrait Petrarca's, noch dazu aus dem Trecento, verweisen dürfen. Seltsamer Weise ist es bisher nirgends erwähnt worden, obwohl ihm um seines Schöpfers und hohen Alters willen ein Ehrenplatz unter den vielen Petrarca-Bildnissen gebührt. Ist es doch zu Lebzeiten des Dichters entstanden! In jenem jüngsten Gericht, mit dem Orcagna die Rückwand der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella schmückte, wird auf der linken Wandhälfte die oberste Reihe der Gerechten von Petrarca abgeschlossen, der, schwarz gekleidet, das Profil mit der Adlernase scharf nach rechts gewandt, neben Dante steht.[10]) Diesem Portrait eng verwandt scheinen eine Miniatur der Bibliothèque nationale, eine solche der Vaticana[11]) und das Fresco im Palazzo del Capitano zu Padua[12]). All' diese Bildnisse, um nur die bekanntesten anzuführen, stellen Petrarca mit einer Adlernase dar. Castagno schloss sich mit seinem Petrarca seltsamer Weise nicht an Orcagna an, sondern dies Portrait gehört zu jenen Petrarcabildnissen, die das Antlitz des Dichters mit einer geraden Nase zeigen. Eine Miniatur aus dem Beginn des Cinquecento, die in der Biblioteca Nazionale zu Madrid bewahrt wird,[13]) ähnelt Castagno's Portrait, die berühmte, fälschlich in's Trecento gesetzte Miniatur der Laurenziana,[14]) eine andere in der Biblio-

---

[6]) Kraus, op. cit. p. 168 u. „Passerini in Curiosità storico artistiche fiorentine", seconda serie, Firenze 1875, p. 8.

[7]) Alinari Nr. 3805.

[8]) Prince d'Essling et Eugène Muntz, „Petrarque", Paris 1902, p. 69.

[9]) Nolhac, „Petrarque et l'humanisme", Paris 1892, p. 383 u. Gazette des beaux-arts 1890, p. 169, wo das Portrait aus einer Handschrift der Bibl. nat. Fonds latin No. 6069 F „De viris illustribus" abgebildet ist.

[10]) Auf das Dante-Portrait, das bereits von Volkmann „Iconografia Dantesca", Leipzig 1897, p. 15, erwähnt wird, hat neuerdings Jacques Mesnil in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1900, Heft 11, aufmerksam gemacht. Ob der Mann hinter Dante und Petrarca (Alinari Nr. 4049) vielleicht Boccaccio ist? Man kann es vermuthen, aber beim vollständigen Mangel sicherer Boccaccio-Portraits nicht beweisen.

[11]) s. Cozza Luzi im Archivio storico dell' arte 1895, p. 238—42.

[12]) s. Abbild. bei Müntz, op. cit., p. 65, nach der Miniaturcopie in Darmstadt.

[13]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 72; sie erinnert, trotz der geraden Nase, an das Portrait der Bibliothèque Nat. 6069 F.

[14]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 71.

thèque nat., fonds lat. Nr. 6069T,[15]) wären u. a. im selben Zusammenhange zu nennen. Gemeinsam ist diesen Portraits nur die gerade Nase; sonst gleichen sie einander wenig und an die erste Gruppe erinnern sie nur insofern, als auch sie Petrarca bartlos zeigen und sein Haupt von jener Kapuze umhüllt, die der grosse Sänger der Liebe aus Eitelkeit tragen mochte, weil er schon im fünfundzwanzigsten Jahr ergraute.[16]) Für beide Auffassungen Petrarca's werden Gründe vorhanden gewesen sein; welche von beiden die richtige war, lässt sich heute schwer entscheiden, da die zwei Bildnisse, die Petrarca's Bewunderer Pandolfo Malatesta zu verschiedenen Zeiten von ihm nach dem Leben malen liess, verloren sind und die Beschreibungen seines Aeusseren[17]) zu allgemein gehalten sind, um mit Sicherheit das eine oder das andere Portrait als „das" Petrarcabildniss hinzustellen.

Boccaccio.[18])

Eine sichere Vorstellung vom Aeusseren des unsterblichen Erzählers haben wir leider nicht. Man vergleiche z. B. das Profilportrait Boccaccio's in einem Codex der Biblioteca Nazionale zu Florenz[19]) mit dem Bildniss des docirenden Gelehrten in der Riccardiana,[20]) mit dem violett gekleideten Jüngling einer Corbaccio-Handschrift der Laurenziana,[21]) endlich mit Castagno's derb gefügtem Riesen. All' diese Portraits haben keinen Zug gemeinsam und das authentische Bildniss, das jeden Zweifel schlichten könnte, ist längst zu Grunde gegangen. Im Jahre 1365 wurde es gemalt, befand sich in der Grabkirche des Dichters, S. Jacopo zu Certaldo, und musste im Beginn des XVI. Jahrhunderts einem Monumente Rustici's weichen. Mehus[22]) citirt zwar die Verse, die Coluccio Salutati auf ein

---

[15]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 70.

[16]) cf. Hortis, Scritti editi ed inediti di Francesco Petrarca, Trieste 1874, p. 278—79.

[17]) cf. Vergerio, bei Nolhac, op. cit., p. 338, woselbst Züge aus Petrarca's „Brief an die Nachwelt eingeflochten, . . . statura mediocris aut paulo superior, plena facies, rotundiora membra, et in senectute ad crassitudinem vergens, colore lucido inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis . . ." ähnlich Philippus Villani, „Vitae Dantis, Petrarchae et Boccaccii." Florentiae 1826, p. 60.

[18]) Phot. Alinari Nr. 3806. Die Iconographie Boccaccio's s. bei Corazzini „Le lettere edite ed inedite di Messer Giovanni Boccaccio. Firenze 1877, p. LXXXVII.

[19]) Palch. II. cod. 38, am Ende des Proemiums zum Philostratus vom Jahre 1397. Bocc. steht aufrecht und hält ein Buch in der Rechten.

[20]) Riccard. Cod. 991.

[21]) Plut. LXXXX. inferior. Cod. 49.

[22]) Mehus, vita Ambrosii Traversarii Florentiae MDCCXXXIX, p. CCLXVI:

Dominus Johannes Boccaccius
Progenies celebris Boccaccio, clare Johannes
Qui genus omne deum, qui pascua, quique virorum
Illustres casus celebrans mulieribus omne
Das decus, ex meritis hic te Florentia pinxit.

Portrait Boccaccio's im Palast der Signoria zu Florenz dichtete, aber kein Historiograph erwähnt es und vielleicht wurde es gleich dem Boccacciobildniss des Domes nie ausgeführt.[23]) Castagno konnte schwerlich, wie Corazzini meint, eines dieser Portraits copiren, wohl aber jenes in Certaldo, das Boccaccio im Alter von zweiundfünfzig Jahren darstellte. Ungefähr ebenso alt erscheint er bei Castagno, auch mit Villani's Beschreibung von Boccaccio contrastirt das Portrait nicht allzusehr[24]) und kann deshalb neben der fragwürdigen Authenticität anderer Boccaccio-Portraits gewiss in Ehren bestehen.

Farinata degli Uberti.[25])

Als Castagno seine „uomini famosi" malte, war Farinata degli Uberti bereits an die 150 Jahre todt, sein Geschlecht aus der Heimath vertrieben, sein Palast zerstört. Castagno mochte darum schwerlich künstlerische Vorlagen für sein Portrait benutzt haben.[26]) Filippo Villani hat Farinata's Aeussere beschrieben: „Fu di statura grande, faccia virile, membra forti, continenza grave, eleganza soldatesca ...[27]) Diese Sätze konnten keinen Maler inspiriren. Dante jedoch hat dem ersten Bewohner des Inferno, den er mit dem respectvollen „voi" anredet, ewige Terzinen gewidmet, die jeder Florentiner kannte:

.... „Ed ei s'ergea col petto e colla fronte
Come avesse l'Inferno in gran dispitto ...."
Inf. X. v. 35f.

Castagno wird sich bemüht haben, in seinem Portrait das Trotzig-Wilde und Machtvoll-Geschlossene dieser Zeilen zu gestalten, aber vielleicht hat er noch mehr daran gedacht, einen berühmten, in Florenz allbekannten

---

Aber Rastrelli, Moisè, Gargani und Conti kennen weder Bild noch Inschrift. Solche Verse für Portraits von „uomini famosi" wurden zuweilen verfasst, ohne dass die Bildnisse existirten, s. Flamini, la lirica toscana etc. Pisa 1891, p. 332.

[23]) Ammirato berichtet, Storie fiorentine, Firenze 1848. Bd. 4. lib. XVI. p. 45 dass die Commune Florenz anno 1396 Dante, Accorso, Petrarca, Boccaccio und Zanobi Strada je ein prachtvolles Ehrengrab bewilligte; doch kam es nie zur Ausführung s. Migliore „Firenze illustrata". In Firenze MDCLXXXIV. p. 34.

[24]) s. Phil. Villani op. cit. p. 77 „Staturae fuit poeta pinguisculae, sed procerae, rotunda facie, naso supra nares paululum depresso, labiis turgentibus aliquantulum, venuste tam lineatis, centro in mento, dum rideret, decore defosso, iucundus et hilaris aspectu ... Aehnlich beschreiben ihn Manetti und Domenico von Arezzo, s. Landau, Giov. Boccaccio, Stuttgart, 1877 p. 24 Anm. 2.

[25]) Al. 3799.

[26]) Vasari berichtet I. p. 382, dass Giotto in der Geschichte Hiob's am Campo Santo zu Pisa das Portrait Farinata's angebracht habe. Ueber die Irrthümlichkeit dieser Annahmen s. Supino, Il Campo Santo di Pisa, Firenze 1896 p. 176.

[27]) Fil. Villani: „Le vite di uomini illustri fiorentini" ed. Mazzuchelli, 2. Aufl. Firenze 1826 p. 51.

Ausspruch Farinata's gleichsam zu illustriren. Als nach dem blutigen Kampf bei Montaperti die siegestrunkenen Ghibellinen Florenz zerstören wollten, erklärte der Florentiner Uberti seinen Parteigenossen: „Solange ich noch Leben im Körper fühle, werde ich Florenz mit dem Schwerte in der Faust bis zum Tode vertheidigen". [28]) Die Linke herausfordernd eingestemmt, steht Castagno's Farinata waffenklirrend und hochaufgerichtet da; gelassen drohend hält die Rechte ein riesiges Schwert. „SVE PATRIE LIBERATOR" liest man neben Farinata's Namen unter dem Portrait, was deutlich zeigt, dass Castagno eher zu dieser Situation als zur dantesken Stelle einen bildlichen Commentar schaffen wollte. Dem Cinquecento bereits galt dies Bildniss als authentisch und Jovius, der stets nach den sichersten Portraits suchte, kannte kein älteres von Farinata und liess es darum für sein „museo" copiren. [29])

Filippo Scolari, gen. Pippo Spano.[30])

Als Filippo Scolari, der im Dienste Kaiser Siegismund's als Schlachtenlenker hohen Ruhm und märchenhaften Reichthum sich erworben hatte, anno 1410 zum letzten Male[31]) seine Vaterstadt Florenz besuchte, war Castagno bereits zum Jüngling herangereift. Das Bild des allbeliebten Helden, dessen draufgängerische Art gerade einem Castagno sympathisch sein konnte, wird gewiss in seiner Erinnerung fortgelebt haben; ganz Florenz hatte den Pippo Spano gekannt, strengste Wirklichkeit lautete die principielle Forderung der neuen Kunst, — lässt sich bei alledem an ein Phantasieportrait denken? Der Zeit nach frühere Bildnisse Pippo Spano's sind uns nicht überliefert, haben wohl auch nicht existirt. Eine zeitgenössische anonyme Biographie nennt ihn nur „bello e grande d'aspetto"[32]) aber eine andere noch im Quattrocento von Jacopo di Poggio Bracciolini[33]) geschriebene „vita" des Pippo Spano giebt folgende, gewiss noch auf mündlicher Tradition fussende Charakteristik seiner Erscheinung. „Dicesi,

---

[28]) Giovanni Villani „Cronica" lib. VI. cap. 82 . . . „mentre ch'avesse (Far.) vita in corpo con la spada in mano la (Firenze) difenderebbe infino alla morte".

[29]) Pauli Jovii elogia virorum bellica virtute illustrium etc. Florentiae 1551 p. 38. „Erat F. corpore atque animo ingens, elato supercilio . . . Farinatae effigies in Porticu Pandulphinae Villae ad primum lapidem extra Fridianam portam hoc cultu atque sarmatura, inter Florentinos antiquos proceres Florentiae eleganter depicta spectatur".

Vielleicht ist jenes Portrait Farinata's, das Artaud de Montor besass und dem Orcagna zuschrieb, mit dieser Copie identisch; s. Catalogue Nr. 97, abgebildet pl. XXXVI. H. o. 568, B. o. 443. Eine Copie Altissimo's nach Jovius' Portrait im Gang der Uffizien Nr. 3479. Al. 742.

[30]) Phot. Alinari 3798.

[31]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 180.

[32]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 151, „La vita di messer Filippo Scolari, die cit. Stelle p. 161.

[33]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 163, die cit. Stelle p. 176.

lui essere stato di mediocre forma, d'occhi neri, di pelo bianco, di faccia allegra e quasi simile a uno che rida, di corpo magro. . . Usò la barba lungha; e'capelli insino in sulle spalle lunghi, secondo il costume di quella gente . . ." All' dies begegnet auch in Castagno's Portrait, die dunklen Augen, die langen Haare und Schnurr- und Kinnbart, beides sehr charakteristisch zu einer Zeit, wo alle Florentiner die Haare meist kurz geschoren und keinen Bart trugen. Eine andere, später entstandene Biographie erwähnt noch, Bart und Haare seien „assai somigliante al colore delle biade mature" gewesen; bei Castagno spielen sie allerdings, ebenso wie bei Altissimo's Portrait, in's Bräunliche.[34]) Castagno's Pippo Spano stand, natürlich aus verschiedenen Ursachen, beim Volke und bei den Künstlern in hohem Ansehen; wenn Botticelli und Perugino[35]) den Pippo Spano frei copirten, so reizte sie lediglich das Standmotiv, treffen wir den Pippo Spano aber als Spielkarten-Figur,[36]) so hat den Holzschneider gewiss nur der Wunsch getrieben, dem Florentiner Publicum ein allgemein geschätztes Bild seines Lieblings zu geben. Denn das war Pippo Spano. Noch im XVI. Jahrhundert schmückte Andrea del Sarto's Schüler Jacone die Fassade des Palazzo Buondelmonte mit Fresken in Chiaroscuro, die Pippo Spano verherrlichten, den Florentiner, der auszog als armer Kaufmann, wiederkam als prunkender Edelmann, „und nur seidene Gewänder von solcher Länge trug, dass sie die Erde berührten".[37])

Niccolò Acciaiuoli.[38])

Hier ist eine künstlerische Vorlage für Castagno's Portrait rasch ausfindig gemacht. Das Bildniss stimmt vollkommen mit der steinernen Grabfigur des gewaltigen Seneschals in der Certosa von Florenz überein.[39]) Auch dies Portrait galt den Nachkommen als authentisch, wie Altissimo's Copie im Gang der Uffizien beweist.[40]) Selbstverständlich widerspricht es auch den verschiedenen Beschreibungen Niccolò Acciaiuoli's nicht. Eine Stelle nur sei darum citirt. „Niccolò gebrauchte", — berichtet Matteo

---

[34]) Uffizien, Gang Nr. 3481. Profilportrait nach links gewandt, scheint auf eine spätere Vorlage zurückzugehen, ähnelt trotzdem in den Gesichtszügen sehr dem Bildniss Castagno's, s. Mellini, vita di Filippo Scolari, Firenze 1569, p. 66. Zu Beginn der vierziger Jahre befand sich ein (mir unbekannt gebliebenes) Portrait des Pippo Spano, auf Holz gemalt, im Besitz der Familie Vieusseux zu Florenz, ein anderes, einst in casa Minenbetti-Boni diente als Vorlage für das Portrait des Pippo Spano in den Elogi degli uomini illustri Toscani, Lucca 1771, vol. II.

[35]) Siehe Botticelli's Verläumdung in den Uffizien und eine Figur auf der Linkswand des Cambio zu Perugia.

[36]) Holzstock im Musée Cluny zu Paris.

[37]) Siehe Cinelli, Bellezze della città di Firenze 1677, p. 195.

[38]) Phot. Alinari Nr. 3800.

[39]) Phot. Alinari Nr. 3414.

[40]) Kat. Nr. 582.

Palmieri — „die Linke ebenso wie die Rechte."[41]) Bei Castagno ruht der Feldherrnstab des Seneschals in beiden Händen, aber die eigentlich fassende ist die Linke.

Selbst in solchen kleinen Zügen folgte Castagno alten Traditionen. Wo es irgend anging, hielt er sich an beglaubigte Vorbilder; mangelten diese, an litterarische Berichte, mochten sie, wie beim Bildniss Farinata's, auch nur eine einzige fruchtbare und charakteristische Situation ihm geben. Stets aber suchte er der Wirklichkeit so nahe als möglich zu kommen. Dies muss festgehalten werden; denn in seinen „uomini famosi" „Phantasieportraits" schlechthin zu erblicken, heisst das Wesen Castagno's und der frühen Quattrocentokunst verkennen.

---

[41]) Matteo Palmieri, Vita di Niccolò Acciaiuoli, Firenze 1588, p. 167.

Italienische Gemälde im Louvre.

Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen.

Von **Emil Jacobsen.**

Die nachfolgenden Notizen sind aus demselben Gesichtspunkte geschrieben wie meine Kritik der italienischen Gemälde in der Londoner Nationalgalerie. (Siehe Repertorium XXIV. Band, 5. Heft.) Während aber über diese von mehreren namhaften Forschern kritische Berichte schon vorhanden waren, ist über die italienischen Gemälde der Louvregalerie, soviel ich weiss, seit Otto Mündler's: „Essai d'une Analyse critique etc." nichts Zusammenhängendes erschienen[1]). Die für seine Zeit sehr verdienstvolle Kritik Mündler's beurtheilt jedoch den Katalog der Galerie hauptsächlich von Gesichtspunkten aus, die ich ausgeschlossen habe. Dazu kommt noch, dass die Louvregalerie von damals nicht dieselbe Galerie ist, die heute existirt. Eine grosse Anzahl der von Mündler erwähnten Bilder ist da nicht mehr vorhanden, eine noch grössere Zahl ist hinzugekommen.

Mariotto Albertinelli. 16. Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen. Wir befinden uns in der Zeit der Ausgrabungen. Zu den Füssen Mariä steht, noch halb verdeckt in der Erde, ein Hochrelief, kein antikes freilich, sondern ein christliches: die Darstellung des Sündenfalles, die als Ausschmückung des Thrones Mariä uns in dieser Epoche häufig begegnet. Dicht dabei sieht man auch ein antikes Capitell aus der Erde hervorstechen. Auf dem Relief der Name des Künstlers, sowie die Jahreszahl 1506. Nach B. Berenson ist das Bild von Filippino angefangen. Es soll sich also in einer ähnlichen Lage befinden wie die Kreuzabnahme der florentinischen Akademie, die, wie bekannt, nach Filippino's Tod von Perugino vollendet

---

[1]) Vor Kurzem hat Dr. Paul Schubring über die Trecentisten der Galerie, auf die ich jedoch in meinem Aufsatz nur ausnahmsweise eingehen konnte, eine kleine, interessante Studie geschrieben (Zeitschrift für christliche Kunst 1901, Heft 12.)

wurde. Aber wenn der Antheil Filippino's an jenem Bilde sich schon auf hundert Schritt offenbaren würde, ist im Louvrebild vom charakteristischen Spätstile Filippino's nichts wahrzunehmen. Da es aber 1506 datirt und Filippino 1504 gestorben ist, müsste es ja in der nämlichen Epoche vollendet sein. Das von Albertinelli's Stil Abweichende, was jedoch die ganz charakteristische Hauptfigur nicht betreffen kann, möchte ich lieber der Mitwirkung der Werkstatt zuschreiben. Ein Antheil Filippino's wird, soviel ich weiss, von keiner Ueberlieferung unterstützt.[2]) — 17. Noli me tangere. Irrthümlich dem Albertinelli zugeschrieben. Wie die Typen deutlich bezeugen, ist es ein Werk von Fra Bartolommeo und zwar, wie ich glaube, ein Frühwerk, denn es zeigt noch einige quattrocentistische Züge[3]).

Antonio Allegri, Correggio genannt. 19. Die Verlobung der hl. Katharina. Fest zusammengeschlossene Composition, im goldenen Lichte reich gebadet, die, indem sie nach innen sanft abnimmt, ein plastisches System bildet, in welchem die Figuren in prachtvollem Relief hervortreten. Die Rechte Katharina's wird von der Linken Maria's gestützt, darüber das Händchen des Christkindes mit dem Ring. Ganz eigenthümlich für Correggio sind diese drei in einander greifenden Hände, die im Centrum des Bildes einen merkwürdigen Knoten bilden. Auf Aehnliches habe ich im Madonnenbild zu Castello in Mailand aufmerksam gemacht.[4]) Bemerkenswerth sind auch die in Schlangenform gewundenen Daumen: ein leises Anzeichen für die an der Grenze der correggesken Kunst beginnende Manier. Das Bild hat gelitten. — 20. Antiope und Jupiter. Die Anordnung ist ganz eigenartig, indem sie in der Diagonale des Bildes von rechts unten nach links oben steigt, während die Figuren die entgegengesetzte Richtung haben, von links unten nach rechts oben. Man hat die Zeichnung der nackten Figuren getadelt und insofern mit Recht, als sie die Distinction vermissen lässt. Welch ein Abstand zwischen der schlafenden Antiope und der Venus von Giorgione und der nach ihr gebildeten schlafenden Antiope Tizian's, ja man darf behaupten, dass die Nymphe[5]) nicht allein schläft, sondern schnarcht. Ihr Kopf erscheint zu gross und die Züge zeigen eine gewisse bäuerische oder vulgäre Schönheit. Oder

---

[2]) Die Tafel ist von Vasari erwähnt: Similmente in Santa Trinita lavorò in una tavola la Nostra Donna, San Girolamo e San Zanobi, con diligenza, per Zanobi del Maestro (Ed. Milanesi IV 224). — Die Verkündigung, die aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova in die Uffizien gekommen ist, wo sie unter dem Namen Sogliani hängt, geht, wenn sie wirklich von diesem Meister ausgeführt ist, auf ein Vorbild Albertinelli's zurück. Eine andere Version dieser Composition mit schöner Landschaft im Dom zu Volterra.

[3]) Das Verhältniss zwischen Fra Bartolommeo und Albertinelli ist bei weitem noch nicht in's Klare gebracht. Ich glaube vorhersagen zu können, dass die Klarlegung desselben zu überraschenden Ergebnissen führen wird.

[4]) Siehe meinen Aufsatz „La Galleria del Castello Sforzesco di Milano." L'Arte 1901.

[5]) Die Tochter des Flussgottes Asopos in Böotien.

ist es vielleicht der tiefe Schlaf, welcher die in Unteransicht gesehenen Züge entstellt? Bei dem kleinen Amor sind gewisse Theile so übermässig entwickelt, dass die Vermuthung nahe liegt, der Künstler hätte das ganze Sujet von der schalkhaften Seite aufgefasst. Wenn man aber vom Mangel an Distinction absieht, dann offenbaren sich im Bilde die höchsten zeichnerischen und malerischen Eigenschaften. Mit vollkommener Desinvoltura liegt der junge Körper hingestreckt auf dem etwas ansteigenden Erdboden. Man fühlt das Durchströmen der Säfte, welche die plastischen Formen heben und in Spannung erhalten. Das sinnliche Leben des nackten weiblichen Leibes ist wohl nie wahrer dargestellt. Auch die zeichnerische Kraft in der starken Verkürzung der Schenkel ist zu bewundern. Endlich ist die eminente Wirkung des silbernen Colorits durch die einfachsten Mittel bedingt.

Ansano di Pietro. 31—35. Darstellungen aus der Legende des hl. Hieronymus. Von diesem naiven und liebenswürdigen Sienesen, der in seiner Vaterstadt eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Fra Angelico in Florenz, besitzt die Galerie fünf Täfelchen, Bestandtheile einer Predella, die sich früher in der florentinischen Collection Rinuccini befand. Er steht Fra Angelico sehr nach, aber dasselbe kindlich fromme Gemüth begegnet uns in seinen, in hellen, zarten Tönen strahlenden Darstellungen. Wahrscheinlich ist er von dem zwanzig Jahre älteren Angelico auch beeinflusst worden.

Michelangelo Anselmi. 36. Verherrlichung Maria's. Nachahmung Correggio's. Die Maria mit dem Kinde geht vielleicht direct auf eine Vorlage Correggio's zurück.

Ansuino zugeschrieben, 1643, die Anbetung der Könige. Das Bild ist nicht von Ansuino, sondern von Bernardo Parentino, von dem in der letzten Zeit mehrere Gemälde nachgewiesen sind. Charakteristisch für ihn das sehr complicirte und eckige Faltensystem, sowie der steinige Boden. Die bergige Landschaft mit durchbrochenen Felsen wird am Horizont von einer stark blauen Bergkette abgeschlossen. Weisse Wölkchen in blauer Luft. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Giorgio Barbarelli,[6]) Giorgione genannt. 38. Heilige Familie mit den Heiligen Katharina und Sebastian und einem Donator. Schönes, von Giorgione und Tizian beeinflusstes Bild. Berenson schreibt es der Frühzeit Cariani's zu. Es hat wohl Berührungspunkte mit Cariani, dem besonders der Bambino nahe kommt, andererseits zeigt es aber ein viel glühenderes, an Tizian anklingendes Colorit, auch edlere Typen als gewöhnlich bei jenem Meister. Von Crowe und Cavalcaselle dem Pellegrino da San Danieli zugeschrieben. Von Herbert Cook wird es neuerdings als ein von Sebastiano del Piombo vollendetes Werk Giorgione's bezeichnet. Aber weder zu Sebastiano noch zu Giorgione passt die Landschaft, die Anklänge an Bonifazio di Pitati zeigt. — 39. Das Concert. Das Bild

[6]) Der Name Barbarelli kommt Giorgione kaum mit Recht zu.

wird von mehreren Kritikern als ein echter Giorgione betrachtet, vor nicht langer Zeit ist auch Domenico Campagnola als Autor vorgeschlagen worden, endlich hat vor Kurzem Venturi es dem Sebastiano Luciani als wahrscheinliches Jugendwerk zugewiesen. Die Zuschreibung an Campagnola wurde wahrscheinlich veranlasst durch die in der Coll. Malcolm (British Museum) sich befindende, ihm zugeschriebene, auch ein Concert darstellende Federzeichnung, wo eine der üppigen nackten Frauen uns wieder begegnet. Diese dürfte jedoch ein Pasticcio sein und kann also hier nichts beweisen. Campagnola kennen wir nur als Nachahmer. Ist man überhaupt berechtigt, stilkritisch auf ihn zurückzugehen? Venturi wendet gegen Giorgione ein: „Hier findet sich eine Tendenz gegen das Runde und Fette, die mit dem feinen Meister nichts zu thun hat." Die Zuschreibung an Sebastiano, den Schüler Giorgione's, hat gewiss viel für sich.[7]) Doch scheint es mir, dass trotz der augenfälligen Mängel des Bildes die Zuschreibung an Giorgione noch nicht aufzugeben sei. Auf ihn deutet nicht allein die ganze Stimmung des Bildes, das Colorit und die Landschaft, sondern auch speciell die Stellung der jungen Frau rechts, die in ähnlicher Weise, wenn auch im Gegensinne bei der Hypsipyle auf dem sicheren Bilde beim Fürsten Giovanelli vorkommt, eine nicht unwesentliche Uebereinstimmung, welche den Vertheidigern des Bildes bis jetzt entgangen zu sein scheint.

Federigo Barocci. 52. Die Beschneidung. Zu seinen besseren Werken gehörend. Man beachte besonders das Christuskind, wie naiv und ausdrucksvoll es ist und wie drollig in der Mischung von Bedenken und Resignation, womit es die Operation erwartet. Barocci erreicht durch seine Technik mitunter bedeutende Resultate. In der leichten Handhabung des Pinsels kann er sogar in seinen besten Augenblicken an Velasquez erinnern. Auch die Verherrlichung Maria's, Nr. 53, gehört zu seinen besseren Bildern. Hier ist namentlich die grosse Leichtigkeit der durchsichtigen Schatten zu bewundern.

Fra Bartolommeo. 56. Die Verkündigung. Hier ist die Verkündigung nicht historisch, sondern, wie es namentlich in der Schule von Bologna Gebrauch war, in ritueller Weise als Andachtsbild behandelt. Maria thront in einer Nische und ist von fünf Heiligen umgeben; über ihr schwebend kommt der Engel Gabriel zur Erscheinung. Mit dem Namen bezeichnet und 1515 datirt. — 57. Heilige Familie. Dies Bild wäre besser „Thronende Maria, von Heiligen umgeben" oder auch „Verlobung der hl. Katharina" genannt. Bartolommeo hat hier sein ganzes Können auf-

---

[7]) Es wundert mich, dass der junge, von Giorgione beeinflusste Tizian nicht auch genannt worden ist. Auf ihn würde Verschiedenes passen. Die vollen weiblichen Formen, die in seiner „Himmlischen und irdischen Liebe" und anderen Bildern vorkommen, die Landschaft, wie sie in seinem Fresco: „S. Antonius heilt einen Jüngling" in der Scuola del Santo zu Padua erscheint, ja selbst der Kopftypus eines der Jünglinge, der ähnlich bei Johannes in der zwar viel späteren Grablegung in unserer Galerie vorkommt.

geboten, um ein vollendetes Andachtsbild zu schaffen Ein solches, das über dem Hochaltar angebracht, den Raum der Kirche erweitert und durch seine stille Hoheit Friede in die Seele des Beschauers giesst. Kluge Berechnung, Beherrschung aller künstlerischen Mittel und weises Maasshalten, wie es diesem leidenschaftslosen Temperament naturgemäss war, waren eben die Bedingungen, das vollkommene Kirchenbild zu schaffen. Es wurde 1511 für St. Marco zu Florenz gemalt und trägt folgende Inschrift: ORATE PRO PICTORE MDXI BARTOLOME FLOREN OR. PRAE.[8])

Gentile Bellini. 59. Brustbild zweier junger Männer. Diese Zuschreibung lässt sich nicht aufrecht erhalten. Das Doppelportrait zeigt den Einfluss Giorgione's und ist vielleicht ein Jugendwerk Cariani's, doch kommen auch Anklänge an Palma Vecchio vor. In der Galerie zu Berlin ein männliches Portrait des Meisters, welches an den jungen Mann rechts erinnert. Daselbst auch ein sehr ähnliches Doppelportrait. — 60. Empfang eines venezianischen Gesandten in Kairo. Jetzt der Schule Gentile Bellini's zugeschrieben. Die frühere Zuschreibung an den Meister selbst musste aufgegeben werden, als man erkannte, dass es sich um die Gesandtschaft Domenico Trevisano's handelte, welche am 10. Mai 1512 von dem Sultan Canson Ghoury empfangen wurde. Der Meister war schon 1507 gestorben. Es gehört jedoch einem Nachfolger des Gentile. B. Berenson schreibt es dem Catena zu.

Giovanni Bellini. 61. Heilige Familie mit Petrus und Sebastian.

---

[8]) Der grosse Einfluss, den der Frate auf zeitgenössige florentinische Künstler ausgeübt hat, ist kaum noch allgemein erkannt. Als eclatantes Beispiel hierfür kann die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, die sich über dem im Jahre 1536 im grossen Refectorium von St. Marco von Sogliani gemalten „Mahle des hl. Domenicus“ sich befindet, dienen. Sie bekundet nämlich, namentlich im verklärten Antlitz des Heilands einen diesem Meister sehr überlegenen Stil und steht dem Fra Bartolommeo täuschend nahe. Es kann deshalb nicht Wunder nehmen, dass selbst ausgezeichnete Forscher wie B. Berenson diese Kreuzigung dem Fra Bartolommeo vindicirt haben (Florentine Painters of the Renaissance New-York und London 1900), um so weniger als eine in Florenz noch lebendige Tradition für diese Zuschreibung spricht. Das in allerneuester Zeit entdeckte Skizzenbuch von Sogliani in den Uffizien zwingt uns jedoch diese Zuweisung fallen zu lassen. Hier finden sich nämlich Schwarzkreidestudien für Maria (Im. Nr. 17048) und für Johannes (Im. Nr. 17027), welche dem Sogliani diese Figuren sichern. Für den Gekreuzigten selbst findet sich allerdings keine Studie. Doch wer Maria und Johannes gemalt, hat gewiss auch den Christus gemalt, das ganze von Fra Bartolommeo inspirirte Kreuzigungsbild ist augenscheinlich von einer Hand. Das Merkwürdigste ist, dass diese Inspiration nicht einmal direct von Bartolommeo ausgegangen ist, sondern von Albertinelli vermittelt erscheint. Denn in dessen Kreuzigungsfresco in der Certosa bei Florenz begegnen uns schon die von Fra Bartolommeo abgeleiteten Typen der Maria und des Heilands. Auf das Skizzenbuch Sogliani's, das merkwürdige Einblicke in die Werkstätte eines florentinischen Künstlers aus dem Anfang des Cinquecento erlaubt, hoffe ich bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Die Bezeichnung IOHANNES BELLINVS stammt nicht von dem Meister selbst. Schon Morelli hat Bellini das Bild abgesprochen und es dem Rondinelli gegeben. Ein Entwurf des Altmeisters muss jedoch dem Gemälde zu Grunde liegen, denn wo Rondinelli auf eigenen Füssen steht, hat er kaum ein so gutes Bild geschaffen. Man vergleiche es z. B. mit seinen Altarwerken in der Brera. In Sonderheit kommt der herrliche Kopf des hl. Sebastian dem Bellini sehr nahe. — 62. Maria mit dem Kinde und dem hl. Sebastian. Der Schule Bellini's zugeschrieben. Das Bild gehört augenscheinlich dem Cariani.

Francesco Bianchi. 70. Thronende Maria mit Heiligen und Engeln. Es wäre interessant zu erfahren, woher diese Benennung stammt. Nach Venturi dürfte sie nicht sehr alt sein, jedenfalls erst aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts herrühren. Das Bild hat nur geringe Analogie mit den wenigen Gemälden, die dem Bianchi Ferrari zugeschrieben werden können, wie seine von Scaccieri vollendete „Verkündigung" in der Galerie zu Modena und der vor Kurzem in die Galleria Nazionale zu Rom gekommene „Christus im Oelgarten". Nicht blos die Gesichtstypen, sondern auch die Hand- und Ohrformen weichen ab. Auch erscheint Bianchi in seinem letzten, von Scaccieri vollendeten Bilde viel quattrocentistischer. Die Zuschreibung an Pellegrino Munari muss, wenn die dem Lorenzo Costa im Ateneo zugeschriebene „Thronende Madonna" jenem mit Recht gehört, auch aufgegeben werden. Wir müssen das Gemälde vorläufig als unbestimmbares Werk der Malerschule Modena-Ferrara betrachten, wenn auch einige Kritiker noch an Francesco Bianchi festhalten. Venturi, dem wir so viele wichtige Aufschlüsse auf diesem Gebiete verdanken, hat neuerdings die Vermuthung ausgesprochen, dass es von Michele Mazzola sein könnte,[9]) der wahrscheinlich Antheil hat an dem Gemälde in der Galerie zu Parma, welches die Inschrift: OPVS DE MAZOLLIS trägt. Eine Eigenthümlichkeit, die vielleicht auf die Spur des Autors leiten könnte, sind die, weder in den dem Bianchi, noch in den dem Munari zugeschriebenen Bildern vorkommenden gerade gebildeten, zusammengeschlossenen und wie scharf abgeschnittenen, gleich langen Finger. Die Frage Munari-Bianchi scheint mir noch lange nicht im Klaren. Der Maler, welcher die Anconen in der Galerie zu Berlin und in der Kirche St. Pietro zu Modena gemalt hat, hat auch, wie mir scheint, die „Thronende Madonna" in der Galerie zu Ferrara geschaffen. Jedenfalls kommt in diesen drei sehr verwandten, neuerdings jedoch verschiedenen Meistern zugeschriebenen, Gemälden derselbe halbnackte Greis als hl. Hieronymus vor. Es verdient auch bemerkt zu werden, dass die Gruppe Maria's mit dem stehenden Kinde im Ateneo grosse Aehnlichkeit mit derselben Gruppe in Ercole Grandi's Altarwerk zu London hat, ja bis auf den Gesichtstypus der Maria.

J. A. Boltraffio. 72. Die Madonna der Familie Casio. Dies Haupt-

[9]) L'Arte 1898 S. 290.

werk des Meisters befand sich einmal in der Breragalerie. Das Bild ist genügend bekannt; ich möchte nur auf die an Verrocchio und Lorenzo di Credi erinnernde plastische Kraft hinweisen, womit die Körperformen des Kindes ausgearbeitet sind.

Bonifazio. Ihm werden drei Gemälde zugeschrieben: 73. Auferweckung des Lazarus. Werkstattbild. 74. Sacra Conversazione. Echtes Werk Bonifazio's di Pitati. 75. Heilige Familie. Schulbild.[10]). — 1674[d], Maria mit den beiden Kindern und Heiligen gehört vielmehr dem Palma Vecchio. Kein bedeutendes Bild. Geschenk von Baronin Nath. Rothschild. Nicht im Katalog.

Paris Bordone. 81. Vertumnus und Pomona. Eins dieser sinnlich-üppigen Bilder, in denen Bordone wie ein italienischer Rubens erscheint. — 82. Männliches Portrait. Bildniss des Jeronimus Crofft aus Augsburg, wie eine Inschrift bezeugt. Datirt MDXXXX und signirt PARIS B. F. Vasari erwähnt, dass Paris „in Augusta fece in casa de Fuccheri molte opere nello loro palazzo di grandissima importanza etc.“ — 83. Bildniss eines älteren Mannes mit einem Kinde. Das Gemälde zeigt nicht die Hand Bordone's. Schon Morelli hat es einem Niederländer zugeschrieben. Die Landschaft von ernster tiefer Farbenstimmung.

Ambrogio Borgognone. Zu den zwei Bildern Nr. 84 und 85 in altem Besitz ist vor Kurzem ein neues hinzugekommen: 1182[a], St. Augustin mit einem Donator. Es befand sich auf der Ausstellung lombardischer Kunst im Burlington Fine Arts Club, ausgestellt von Lord Aldenham, früher in der Coll. Gibbs. Die Erwerbung hat um so grösseres Interesse, als es das Pendant zu Nr. 85, St. Petrus von Verona mit einer knienden Stifterin, bildet. Es ist ein vorzügliches Werk von grosser Feinheit des kühlen Silbertons und gut erhalten. Die grauen Töne der Carnation zeigen die Erbschaft Foppa's.[11]) Nicht im Katalog.

Paolo Caliari, Veronese genannt. Dem Meister werden nicht weniger als dreizehn Gemälde zugeschrieben. Wenige davon sind echt, diese jedoch von hohem Werthe. — 90. Die Zerstörung Sodoma's. Schulbild. — 91. Susanne. Schulbild. — 92. Das Hinsinken Esther's. Viel zu grau für Veronese. Schulbild. — 93. Heilige Familie (so genannt). Die Eigenhändigkeit ist auch hier nicht sicher. Es ist jedoch möglich,

---

[10]) In seinem im „Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen“ von 1901 und 1902 veröffentlichten, auf archivalische Forschungen gestützten Aufsatz: Bonifazio di Pitati da Verona kam Dr. Gustav Ludwig zu demselben Resultat, wie ich durch eine Studie der betreffenden Gemälde schon früher gekommen war, nämlich dass die Annahme eines dritten Bonifazio unnöthig und unberechtigt sei. Siehe meinen Aufsatz: Bilderbenennungen in Venedig. Repertorium 1899, S. 344. „Es ergiebt sich also“ schreibt Ludwig, „dass wir einen Bonfazio terzo gar nicht nöthig haben.“

[11]) Erworben für 26 250 Frcs.

dass das Bildniss des Geistlichen mit ausgeprägten Portraitzügen von seiner Hand ist. Der Verfasser des Katalogs nennt ihn ohne Grund St. Benedict, während er vielmehr der Stifter des Bildes ist, welcher unter dem Patronat der hl. Katharina der Gottesmutter vorgeführt wird. — 94. Heilige Familie. Wahrscheinlich von den Eredi. — 95. Die Hochzeit zu Cana. — 96. Das Gastmahl bei Simon. Weltbekannte Hauptwerke des Meisters. — 97. Kreuztragung. Steht dem Meister nahe, doch ist die Eigenhändigkeit nicht ganz sicher. — 98. Kreuzigung. Gutes Bild aus der Werkstatt Veronese's. — 99. Christus in Emaus. Echtes, von grösster Meisterschaft zeugendes Werk. Hier zeigt sich der Meister, wie durchgehends in seinen Bildern, als vollkommener Heide. Hier tritt sein Unbekümmertsein um christlich-religiöse Empfindungen noch schärfer zu Tage als in seinen neutestamentlichen Hochzeits- und Gastmahlsbildern, denn der Gegenstand ist das tief mystische, pathetische Begegniss des Auferstandenen mit seinen Schülern. Veronese zeigt hierfür nicht das geringste Gefühl. Flotte venezianische Gestalten, zum Feste angezogen in vornehm modischen Trachten, füllen den Schauplatz und drängen sich hervor bis in die nächste Nähe des Heiligsten. Hier ist Paolo selbst, seine Familie, seine Frau, seine Kinder, seine Hunde. Sie nehmen den meisten Raum ein, so dass Christus und die Heiligen in den Hintergrund gedrängt werden. Aber die Klöster kauften solche Bilder, ohne Anstand zu nehmen, als Schmuck für ihre Refectorien. Es scheint, dass die Mönche jener Zeit sich von ihren Zellen aus gern einen kleinen Einblick in's weltliche Leben gönnten. Solche Bilder können auch als Gradmesser für das religiöse Gefühl in Venedig um die Zeit ihrer Entstehung dienen: einige Jahre früher, und sie waren noch nicht möglich, einige Jahre später und sie sind es nicht mehr. Bezeichnet mit Goldbuchstaben: PAOLO VERONESE.[12]) — 100. Jupiter, die Laster niederwerfend. Das Bild, aus dem Dogenpalast stammend, geht, was die Ausführung betrifft, auf Schülerhände zurück. — 101. Bildniss einer jungen Frau mit einem Kinde. Trotz einer selbst für Veronese befremdenden Schwere im Farbenauftrag steht es dem Meister doch sehr nahe. — 102. St. Marcus, die drei theologischen Tugenden krönend. Deckengemälde aus dem Dogenpalast. Gutes, decoratives Bild. Von Veronese entworfen und unter seiner Mitwirkung ausgeführt. — 1191. Jesus heilt die Schwiegermutter des hl. Petrus. Schulbild. Neue Erwerbung. — Das Facit bleibt, dass von den unserem Meister zugeschriebenen Bildern besten Falls nur ein Drittel als eigenhändig zu betrachten ist.

J a c o p o C a r r u c c i d a P o n t o r m o. 142. Heilige Familie, von Heilige umgeben. Ebenso, wie in der später zu erwähnenden Lionardischen „St. Anna“ sitzt Maria auf dem Schoosse der alten Mutter, deren runde

---

[12]) Es ist wahr, dass der Meister sich vor dem Tribunal des Santo Uffizio am 18. Juli 1573 zu verantworten hatte, aber der Verlauf dieses Processes zeigt eben, wie leicht man diesseits der venezianischen Grenze diese Sache nahm.

Augen an das Parzenbild in Pitti erinnern. Die ganze compacte Gruppe schwebt auf einer Wolke nieder, bis dicht an den Erdboden, wo die Heiligen stehen. In einem Rund unten eine merkwürdige, frisch hingemalte Darstellung, die Vasari so erwähnt: „e nella predella è una storietta di figure piccole, che rappresentano la Signoria di Firenze, quando andava a processione con trombetti, pifferi, mazzieri, commandatori e tavolaccini, e col rimanente della famiglia.“ Vasari VI 273, Ed. Milanesi. Das Ganze auf tiefschwarzem Grund. Das Colorit ziemlich verunglückt.[13]) — 143. Bildniss eines Graveurs. Sehr in Anschluss an Andrea del Sarto, in schwerem rothen Ton gemalt.

Lorenzo di Credi oder Lionardo da Vinci. 158. Verkündigung. Wird allgemein mit Recht als ein Frühwerk Lionardo's betrachtet. Die Analogie mit der grösseren Verkündigung in den Uffizien ist unleugbar. Doch giebt es mehrere Kenner, die wohl das erstere, aber nicht das letztere Bild anerkennen wollen.[14])

Carlo Crivelli. 161. St. Bernardino da Siena. Stehender Heiliger in Lebensgrösse. Mehreren Crivellischen Eigenthümlichkeiten begegnen wir hier, z. B. die vom Künstler so häufig als Decoration gebrauchte Gurke, daneben eine Pfirsich. Am hervortretenden rechten Fusse des Heiligen bemerkt man die für Crivelli so eigenthümlichen, von Wellenlinien begrenzten Zehen. Das Bild ist bezeichnet: OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI 1477. — Sehr verwandt mit diesem Bilde ist das als Pendant aufgehängte: St. Giovanni di Capistran von Bartolommeo Vivarini. Bezeichnet mit seinem Namen und datirt 1459 (467). Man sieht hier deutlich, wie Crivelli von der Muraneserschule abhängig ist.

Paolo Dono, Uccello genannt. 165. Büsten von Giotto, Uccello,

---

[13]) Eine getuschte Federzeichnung, Studie für die ganze Hauptdarstellung in den Uffizien Rahmen 182, Nr. 460 F. Ob auch Rahmen 181, Nr. 149 F hierher gehört, ist weniger sicher. Unter dem Namen Andrea del Sarto's befinden sich daselbst andere wichtige Zeichnungen, auf die ich vielleicht bei anderer Gelegenheit zurückkommen werde. — Ein unerkanntes Spätbild des Meisters, eine Pietà darstellend, befindet sich in einem der oberen Säle des Palazzo Vecchio in Florenz.

[14]) Von Lorenzo di Credi besitzt die Galerie nur das kleine „Noli me tangere“ und die von Vasari so hochgepriesene „Thronende Madonna“ Nr. 156. Ich benutze die Gelegenheit, um auf ein so gut wie unbekanntes Frühwerk des Meisters hinzuweisen, das sich in Or San Michele zu Florenz am Fenster rechts in einen Pilaster eingesetzt befindet. Obwohl schon von Vasari (— „Dipinse Lorenzo essendo ancor giovane in un pilastro d'Orsanmichele un San Bartolomeo“) und auch von Albertini erwähnt, wird es weder in dem Cicerone (1901) noch in den sonst so zuverlässigen Berenson'schen Listen (Florentine Painters 1900) angeführt. Das Bild ist wohl erhalten, gut beleuchtet und als Frühwerk von besonderem Interesse.

Donatello, Brunelleschi und Antonio Manetti[15]). Diese leider sehr übermalte Tafel ist schon von Vasari als Werk Uccello's genannt. — 166. Reiterschlacht. Angeblich in die Serie von vier Schlachten, die Uccello für die Bartolini zu Gualfonda malte, gehörend, was jedoch nach den neuen Forschungen von Herbert P. Horne (Monthly Review, Oct. 1901) sich als irrthümlich erwiesen hat. Unser Schlachtbild gehört so wenig wie die verwandten Darstellungen in London und Florenz in die Bartolini-Serie, sie wurden vielmehr für die Casa Medici gemalt und schildern drei Episoden aus der Schlacht von San Romano und zwar stellt unser Bild den Angriff der Florentiner unter Micheletto Attendoli da Cotignola dar. Die für die Bartolini gemalten Darstellungen scheinen nicht farbige Bilder, sondern in Chiaroscuro gemalt gewesen zu sein. Das am wenigsten verdorbene und wohl auch ursprünglich interessanteste Bild von den Romano-Schlachtbildern befindet sich in der Nationalgalerie zu London, die beiden anderen in den Uffizien und hier im Louvre sind stark übermalt.[16]) In keinem dieser Gemälde ist es dem Meister, trotz aller Anstrengungen, gelungen, eine wirkliche Raumtiefe zu schaffen. Er kannte die mächtige Raum schaffende Kraft, die das Gewölk besitzt, indem es das Bild in wechselnde Licht- und Schattenpartieen eintheilt, so wenig, wie die der Ueberschneidungen, auch war ihm jene der hervorspringenden und zurücktretenden Farben unbekannt. Welche Hülfe ihm ein freier Vordergrund, der den Blick in die Tiefel leitet, sowie eine ferne Horizontallinie leisten könnten, hat er auch nicht geahnt. Das Meiste, was ihm fehlte, hätte er von seinem Zeitgenossen Piero della Francesca lernen können[17]). Aber es scheint, dass er erst in seinem späteren Alter, 1468, mit ihm in Urbino zusammentraf, und wirklich dürfte seine dortige Predella in Hinsicht auf das Perspectivische sein bestes Werk sein[18]). — 661. Johannes der Täufer im kindlichen Alter. B. Beren-

---

[15]) Warum schreibt der Katalog „Giovanni", welcher Name bei mehreren Kunstschriftstellern wieder figurirt, da doch die Inschrift neben der Jünglingsbüste „Antonio Manetti" lautet? Vasari sagt in seiner zweiten Ausgabe indem er das Bild beschreibt: „e per la matematica Giovanni Manetti" offenbar irrthümlich, da kein Mathematiker Giovanni Manetti bekannt ist. In der ersten Ausgabe heisst es auch Antonio. (Siehe Vasari, Ed. Milanesi, II, 216.)

[16]) Nach der Reconstruction Horne's waren die Bilder in einer Reihe aufgestellt: in der Mitte das Uffizienbild, links das Londoner Bild und rechts das Louvrebild.

[17]) Auf eine andere Seite der Kunst Uccello's, mit der er mehr Glück hatte, nämlich die, welche schon Vasari als „leggiadro" und „cappricioso" bezeichnete, hat C. Loeser in dieser Zeitschrift, XXI, aufmerksam gemacht.

[18]) Die beiden schönen Cassonebilder mit Davidsgeschichten bei Lady Wantage im Lockinge House (früher Coll. Torrigiani), werden von verschiedenen Forschern dem Pesellino zugeschrieben und insofern auch mit Recht, als die schönen Jünglingsgestalten, die theils zu Pferde, theils zu Fuss die Darstellungen beleben, deutlich das Gepräge seiner Hand tragen. Wenn man aber die Bilder

son notirt das Gemälde als Piero di Cosimo, was gewiss nicht richtig ist. Venturi dürfte vielmehr im Recht sein, wenn er es, wohl nach Analogie mit einem Gemälde, welches vor Kurzem in die Galleria Nazionale zu Rom gekommen ist, dem Francesco Bianchi zuschreibt. Die Carnation gelblich. Die Lippen tief röthlich-violett. Das Haar sehr leicht und luftig. Die ganze Oberfläche mit feinen, alten Sprüngen übersponnen.

Gentile da Fabriano. 171. Maria mit dem Kinde, von Pandolfo Malatesta angebetet. Das Bild, welches dem Gentile nahe steht, ist neuerdings der Schule Pisanello's zugeschrieben. Auf Pisanello deuten das scharfe Profil Malatesta's und die feine Zeichnung der beiden Hirsche. Der goldene Schimmer über der Landschaft erinnert dagegen an Gentile. Andererseits erinnert der hügelige Hintergrund an den von Pisanello abhängigen Bono in der National Gallery. Auch ist anzuführen, dass Gentile der Hofmaler Pandolfo Malatesta's war.

Lorenzo da Fasoli. 176. Die heilige Sippe. Vieles im Bilde: die Typen, die gedrängte, überfüllte Composition, die Anordnung, sowie auch der Gegenstand deuten auf nordischen, speciell auf deutschen Einfluss. Fasoli, der auch aus Pavia stammt, kann sich als Maler mit dem später zu erwähnenden Francesco Sacchi nicht messen. Bezeichnet: LAVRENTIVS PAPIEN FECIT MCXIII.

Giovanni da Fiesole. 1294a. Auferstehung mit zwei schlafenden

---

mit den beiden Triumphen bei Mrs. Gardner in Boston vergleicht, dann wird man nicht umhin können, einen merkwürdigen Unterschied zu constatiren. Auf den Cassonebildern in Boston befindet sich wie durchgängig bei Pesellino die alterthümliche Landschaft mit den zackigen Bergen, vor denen sich dünnstämmige, laubreiche Bäume erheben, während in den Bildern in Lockinge House die Landschaft vielmehr in der Art Uccello's ist, wellenförmig mit geschlängelten Wegen und was für ihn besonders charakteristisch ist, theilweise cultivirt und regelmässig bepflanzt. Man betrachte zum Beispiel die Landschaft im Schlachtenbild der Uffizien. Noch augenfälliger ist der Unterschied, was die Pferde betrifft. In den Bildern zu Boston liegen denselben offenbar antike Vorbilder zu Grunde, während uns in den Bildern mit den Davidsgeschichten die realistische Rasse Uccello's begegnet, plumpe, gedrungene, doch feurige Streitrosse. Dazu kommt noch, dass im Schlachtenbild mit der Tödtung Goliath's dasselbe sich bäumende weisse Ross und auch hier genau in der Mitte des Bildes angebracht ist, wie im Uffizienbild. Wir müssen demnach annehmen, dass Uccello entweder hier einen mächtigen, bis jetzt nicht erkannten, Einfluss auf Pesellino ausgeübt hat oder dass diese Bilder gemeinsame Werke von Uccello und Pesellino sind. Dass Pesellino mitbetheiligt war, das erhellt schon daraus, dass er curioser Weise den Gesichtstypus Goliath's wieder für Gottvater in der Trinità zu London verwendet hat, wie Aehnliches bei Verrocchio vorkommt, wo der Goliathkopf zu Füssen David's beim Christus in der „Taufe“ wiederkehrt. Denselben Typus (wie Goliath) zeigt übrigens die Bronzebüste eines bärtigen Mannes im Bargello, daselbst dem Donatello zugeschrieben, aber Verrocchio viel näher stehend. (Die erwähnten Cassonebilder sind reproducirt in Werner Weisbach's „Francesco Pesellino“ Berlin 1901.)

Soldaten. Kleines echtes Bild. Geschenk der Baronin Nathaniel Rothschild. Nicht im Katalog. — 662. Hinrichtung Johannes' des Täufers. Schulwerk. Neue Erwerbung.

Sandro Filipepi, Botticelli genannt. 183. Das Magnificat. Alte Copie nach dem Bilde in den Uffizien. — 184. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Das fein empfundene Werk steht den von Fra Filippo beeinflussten Jugendwerken Botticelli's nahe. Doch sind die Gesichtstypen und die Form der Hände etwas abweichend. Das feine, wenn auch wenig belebte Profil der Madonna erinnert an Filippino. — 185. Venus. Der Schule zugeschrieben. Sehr schwaches Werk eines Nachahmers. Aehnlich dem auch der Schule angehörigen Venusbild in der National Gallery, welches, was die Göttin betrifft, auf das Bild von Venus und Mars in derselben Galerie zurückgeht. Von ganz sicheren Werken Botticelli's besitzt die Galerie nur die Fresken aus der Villa Lemmi.

Giotto di Bondone. 192. Hl. Franciscus, die Wundmale empfangend. Durch die Inschrift: OPVS . IOCTI . FLORENTINI beglaubigt. Unten die Predella mit dem „Traum Innocenz III“, der „Bestätigung der Regel“ und der „Vogelpredigt“. Es sind wenig modificirte Wiederholungen seiner Fresken in der Oberkirche zu Assisi, welche jedoch hinter diesen Frühwerken zurückstehen. Eine spätere, ziemlich genaue Nachbildung der Hauptdarstellung ist die Stigmatisation links oben am „Baum des Jesse“ im Refectorium von St. Croce. Das Bild Giotto's hat übrigens als Vorbild für viele spätere Darstellungen gedient. Bemerkenswerth ist die „Vogelpredigt“. Hier hat es der Künstler verstanden, nur durch einen auf Goldgrund gemalten Baum die Empfindung einer Landschaft hervorzuzaubern. Auch sind die verschiedenen Vögel mit grosser Naturwahrheit und Feinheit gemalt. — Von den fünf Gemälden, welche seiner Schule zugeschrieben sind, steht Nr. 196, Maria mit dem Kinde, ihm am Nächsten.[19])

Girolamo dai Libri. 198. Maria mit dem Kinde. Das Gemälde zeigt aber nicht den Stil Girolamo's. Ist es überhaupt veronesisch? Ich möchte nicht leugnen, dass es möglicher Weise mit dieser Schule zu-

---

[19]) Ueber das Trecento im Louvre hat, wie schon erwähnt, Dr. Paul Schubring in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1901, gehandelt. Da ich hier nur ausnahmsweise auf das Trecento eingehen kann, verweise ich meine Leser auf diese sehr interessante Studie, woran ich nur folgende Bemerkungen knüpfen möchte: Die Frage Cimabue-Duccio betrachte ich noch nicht als spruchreif. Kunstgeschichtlich wichtig ist, meiner Ansicht nach, nicht die Frage: welche dieser vier oder fünf verwandten Gemälde sind von Duccio, welche von Cimabue, sondern welches ist das Urbild und wer hat dies geschaffen. Es ist nicht sicher, dass das künstlerisch höchststehende das kunstgeschichtlich wichtigste ist. Für Schubring ist das Triptychon Nr. 48 ein unzweifelhaftes Werk von Bernardo Daddi. Es wäre hier besser von Bernardo di Florentia zu sprechen, da seine Identität mit Daddi noch nicht erwiesen ist. Werke vom Letztgenannten kenne ich nicht. Zwar werden ihm von Vasari die Fresken in der Kapelle Pulci

sammenhängt; jedenfalls ist der hinter Maria sich erhebende Citronenbaum eine veronesische Anordnung. Morelli schreibt es Carotto zu. Charakteristisch für die Gesichtstypen ist der grosse Abstand zwischen den Augen, sowie die geschwungenen, mit einem feinen Strich gezeichneten Brauen. Eigenthümliche Kindertypen. Die Zuschreibung an Carotto hat mich nicht überzeugt; es müsste denn ein Frühwerk sein unter dem Einfluss Liberale's. So viel kann mit Sicherheit gesagt werden: es gehört einem von Mantegna ganz abhängigen Künstler. Den kleinen Johannes hat der Maler ja direct aus dem in der Dresdener Galerie befindlichen Bilde von Mantegna: Maria mit dem Kinde, Joseph, Elisabeth und den kleinen Johannes darstellend, genommen. Er hat diesen Johannesknaben, der uns als Büste sichtbar ist, fast ohne Aenderung an derselben Stelle angebracht, nur statt rechts, links. Die Köpfe der Engelskinder gehen

---

von St. Croce zugeschrieben (die übrigens mit dem von Bernardo di Florentia bezeichneten Werke keine Aehnlichkeit haben), aber für das Trecento ist Vasari eine sehr unsichere Quelle. Ein Bild von Bernardo (Daddi?) signirt und datirt 1332 (unter Orcagna's Namen) befindet sich gegenwärtig nicht in der florent. Akademie. Auch die Predella Nr. 187 im Louvre möchte ich nur mit einem Fragezeichen dem Agnolo Gaddi zuschreiben. Das Altarwerk aus S. Pancrazio Nr. 127 in der florent. Akademie, womit Schubring sie vergleicht, ist nur von Vasari als Werk Agnolo's beglaubigt. Wir müssen jedoch bedenken, dass Vasari dem Giotto die Legenden der hl. Michelina (in Rimini), einer Nonne, die erst 1356, also zwanzig Jahre nach dem Tode Giotto's gestorben ist, zuschrieb, sowie auch demselben Meister die Darstellungen aus der Geschichte Hiob's im Campo Santo, von denen wir urkundlich wissen, dass sie von Francesco da Volterra herrühren. Schubring nennt den zweiten Engel in der Verkündigung dieser Predella (Nr. 187) ein Unicum. So allgemein ausgesprochen scheint mir dies nicht richtig. Es giebt ja eine beträchtliche Anzahl Bilder, wo Gabriel von einem oder mehreren Engeln begleitet wird. In einer Verkündigung von Andrea del Sarto in Pitti wird Gabriel von zwei Engeln begleitet, in einer anderen ebendaselbst von San Michael und einem hl. Mönch, in einer Verkündigung von Albertinelli in der florent. Akademie wird Gabriel wieder von zwei Engeln und in einer dem Gherardo Fiorentino zugeschriebenen Miniatur in den Uffizien gar von einer ganzen Heerschaar von Engeln begleitet. Endlich befindet sich in der Galerie zu Perugia eine Verkündigung von Benedetto Bonfigli. Da sitzt der hl. Lucas zwischen dem Gabriel und der hl. Jungfrau und schreibt in aller Gemüthlichkeit sein Evangelium. Wo bleibt hier „die Intimität“? Ist es erlaubt, ohne Vorbehalt, von Jacopo Landini da Casentino als bekanntem Meister zu sprechen? Wo befinden sich seine sicher beglaubigten Gemälde?

Es giebt überhaupt sehr wenige der Trecentisten, die als fest umrissene Gestalten vor uns stehen, um so wichtiger erscheint es, dass die Erkenntniss dieser wenigen nicht getrübt wird. Ich möchte deshalb darauf aufmerksam machen, dass Giovanni da Milano (gewiss eine der markigsten Gestalten dieser Epoche) nicht, wie allgemein angegeben wird, die ganze Kapelle Rinuccini in der Sacristei von St. Croce mit Fresken ausgemalt hat, sondern dass die beiden unteren Darstellungen zu jeder Seite von einer anderen und schwächeren Hand herstammen.

dann wieder auf diesen Johannesknaben zurück. Auf die grosse Verwandtschaft des Bildes mit Werken aus der Frühzeit Correggio's hat Venturi in seinem Aufsatze: „Nuovi Quadri del Correggio", L'Arte 1901, mit Recht aufmerksam gemacht.

Benozzo Gozzoli. 200. Thronende Maria, von Heiligen umgeben. Irrthümlich dem Gozzoli, mit dem das Bild nichts zu thun hat, „attribué", dagegen von einem schwachen Nachahmer Angelico's. Von Benozzo besitzt die Galerie ein merkwürdiges Werk: Triumph des hl. Thomas von Aquino (Nr. 199). Der hl. Gelehrte thront zwischen Aristoteles und Platon. Das Bild ist jedoch nicht allein ikonographisch, sondern auch durch die leuchtende Färbung und die Wucht der Ausführung bemerkenswerth. Es wird auch von Vasari mit grossem Lobe erwähnt.[20] Es stammt aus dem Dom zu Pisa.

Benedetto Ghirlandajo. 201. Kreuztragung. Figurenreiches Bild. Kalt und hart in der Färbung wie in der Zeichnung. Weibliche Gesichtstypen mit kurzen, etwas aufgestülpten Nasen, zurückweichendem Kinn, hochgewölbten Augenbrauen kommen mehrfach vor. Schwache Nachahmung seines Bruders.

Domenico Ghirlandajo.[21] 202. Die Heimsuchung. 1491 datirt. Es ist möglich, dass Bastiano Mainardi Theil an der Ausführung, namentlich was die Nebenfiguren betrifft, gehabt hat.[22] — 1322. Bildniss eines Greises mit einem Kinde. Warum ist das interessante Werk nicht in den Katalog aufgenommen? Ich habe es schon im Jahre 1889 in der Galerie gesehen. Bei R. H. Benson Esq. befindet sich eine ähnliche Composition, welche angeblich Graf Francesco Sassetti und seinen kleinen Sohn darstellt. New Gallery Ausstellung 1893.

Ridolfo Ghirlandajo. 203. Krönung Maria's. Sehr frühes Bild. Der Einfluss von Perugino, welchen ich im Londoner Bilde bemerkt habe, ist hier noch nicht sichtbar, ebensowenig derjenige Lionardo's. Das Bild wird von Vasari erwähnt. Dagegen finden sich Berührungspunkte mit Fra Bartolommeo, namentlich gilt dies für die Gruppe Christus und Maria. Man vergleiche die Maria mit der Jungfrau auf Nr. 17, dem Albertinelli irrthümlich zugeschrieben. Auch der Einfluss von Domenico, vermittelt durch seinen Oheim David, macht sich geltend, namentlich, was den oberen Theil betrifft. Das Bild ist nicht, wie der Katalog angiebt MDIII, sondern MDIIII datirt.[23]

---

[20]) — — vi è ritratto papa Sisto IV con uno numero di cardinali — — e questa e la più finita e meglio opera che facesse mai Benozzo (Ed Milanesi III, S. 50).

[21]) Im Katalog „Grillandajo", was ja nicht unberechtigt ist, da er so selbst gezeichnet hat und auch so im Librd di Antonio Billi und von dem Anonimo der Magliabechiana genannt wird.

[22]) Vasari sagt zwar, dass die Heimsuchung des Domenico von David und Benedetto Ghirlandajo vollendet wurde. Das ist nach dem Stil der Figuren doch kaum der Fall.

[23]) Zwei Bildnisse, welche in den Uffizien unter den Namen Lorenzo di

Fra Filippo Lippi. 220. Christi Geburt. Das Bild, von der Schule Fra Filippo's ausgegangen, zeigt Anklänge an verschiedene Künstler, die diesem Meister nahe stehen. Ulmann hat es aus guten Gründen dem Fra Diamante zugeschrieben, dem Künstler, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach als Gehülfe und Nachfolger Fra Filippo's das ganz ähnliche Fresco: „Die Anbetung des Neugeborenen" in Spoleto malte. Es ist ja urkundlich erwiesen, dass Fra Diamante für seine Mitwirkung an den Fresken Filippo's im Dom zu Spoleto 1470, ein Jahr nach dem Tode des Meisters, 200 Ducaten erhielt. Das Bild stammt aus S. Margherita zu Prato. In der dortigen Galerie befindet sich eine angeblich zugehörige Predella mit der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und dem Kindermord. Vasari schreibt irrthümlich dies Altarwerk dem Filippo zu, ja glaubt, dass die Madonna ein Portrait der Lucrezia Buti ist; zugleich erwähnt er, dass Fra Diamante in Prato sein Compagno war. Crowe und Cavalcaselle, welche das Bild als ein Werk betrachten, das „Pesellino might have produced" haben merkwürdiger Weise die nahe Uebereinstimmung mit dem Fresco in Spoleto nicht bemerkt. Dasselbe gilt für einige neuere Forscher, welche das Bild dem Piero di Lorenzo Pratese oder dem sogenannten Compagno di Pesellino (Mary Logan in der „Gazette des Beaux-Arts", 1901) zuschreiben. Es ist jedoch viel einfacher, anzunehmen, dass Fra Diamante sein Wandgemälde mit einigen kleinen Aenderungen variirt hat, als dass Piero oder der Compagno nach Spoleto gereist sind, um es dort zu copiren.[24]) Dass das Bild Anklänge an Pesellino und an andere, dem Kreise Filippo's zugehörige Künstler zeigt, ist ja sehr natürlich.[25]) — 222. Maria mit dem Kinde. Der Schule zugeschrieben. Steht den Jugendbildern Botticelli's, die er im Anschluss an Fra Filippo malte, nahe. Wohl von einem Schüler des Letztgenannten, der zugleich von Botticelli beeinflusst war. Das einzige echte Bild Filippo's ist also die grosse, für Carlo Marzuppini gemalte Tafel aus S. Spirito in Florenz, welche die Gottesmutter, von Engeln umgeben, darstellt; doch durch dieses Hauptwerk ist er schon in bedeutender Weise in der Galerie vertreten.[26])

Credi und Piero di Cosimo hängen (Nr. 34 und 3413), gehören meiner Ansicht nach dem Ridolfo Ghirlandajo. Auch in der Sacristei von S. Marco zu Florenz befindet sich ein, so viel ich weiss, ganz unbekanntes Frühwerk von Ridolfo, die Verkündigung darstellend. Oben Gottvater mit Cherubim. Zu vergleichen mit den beiden Bildern mit Engeln in der Akademie.

[24]) Vorbilder für die beiden Engel oben im Bilde scheinen die zwei fliegenden Engel zu sein, von denen der eine sich bei Henry Somerset (The Priory Reigate, Surrey), der andere bei Lady Brownlow befindet.

[25]) Die Madonna in Fra Diamante's Fresco in Spoleto erinnert erst recht an Pésellino.

[26]) Die Predella in der Florentinischen Akademie-Sammlung. — Fra Filippo scheint ursprünglich aus einer Miniatorenschule hervorgegangen zu sein, worin wahr-

Lorenzo Lotto. 226. Das ehebrüchige Weib. Vielfiguriges Bild. Bei einigen von den vielen durchgearbeiteten Charakterköpfen scheint ein Einfluss von Dürer sich kund zu geben. Eine Wiederholung in schlechtem Zustand im Palazzo Apostolico zu Loreto; alte Copien im Palazzo Spada zu Rom und in der Dresdener Galerie. Man hätte von Lotto eine grössere Zartheit in der Auffassung, ein tieferes Eindringen in den allgemeinen menschlichen Inhalt des Sujets erwarten dürfen. [27])

Lorenzo Monaco. 225. Altarwerk mit drei Heiligen. Das schwache Triptychon ist wohl mit Lorenzo verwandt, aber nicht von ihm selbst. — 1348 [a]. Christus auf dem Oelberg; heilige Frauen das Grab vorbereitend. Bruchstück eines grösseren Altarwerkes. Nicht im Katalog. [28])

Sebastiano Luciani. 229. Die Heimsuchung. Die Hochschwangere wehrt zart die ungestüme Annäherung Elisabeth's mit der rechten Hand ab, ein neues feines Motiv. Die linke Hand zeigt die für Sebastiano so charakteristische Bewegung nach innen. Das Bild vereinigt michelangeleske Typen mit venezianischer Farbenpracht. Der landschaftliche Hintergrund

---

scheinlich Lorenzo Monaco eine führende Rolle gespielt hat und ist darnach erst von Masolino beeinflusst worden. Seine Frühwerke in der Florentinischen Akademie und in der Berliner Galerie erscheinen in der That als vergrösserte Miniaturen. Als Stütze für diese Ansicht kann es vielleicht dienen, dass in der kleinen Sammlung von S. Apollonia in Florenz eine „Anbetung des Kindes“ sich vorfindet, ganz ähnlich dem Frühbild mit demselben Gegenstand in der Galerie zu Berlin, aber wie es bei den Miniaturen der Fall ist, mit einer gemalten Einrahmung von Blättern und Früchten versehen. Sie gehört in eine Serie von Bildern, die von B. Berenson auf den Namen Pier Francesco Fiorentino getauft ist. Es ist nämlich sehr möglich, dass dies Bild nicht auf Fra Filippo zurückgeht, sondern auf die Miniatur, die — wie ich vermuthe — dem Fraten als Vorbild gedient hat. Pier Francesco hat in diesem Fall nicht allein die Miniatur als Gemälde vergrössert, sondern auch die Einrahmung derselben mitgenommen.

[27]) So viel ich weiss ist kein Selbstbildniss Lotto's bekannt. Unter den Künstlerbildnissen in den Uffizien befindet sich jedoch ein unvollendetes Portrait (Nr. 360), welches als das Selbstbildniss G. B. Moroni's gilt. Die empfindsame Neigung des ausdrucksvollen Kopfes, die breite und flache Form der nur (untermalten) Hände können vielleicht die Vermuthung berechtigen, dass wir vielmehr hier ein Selbstbildniss Lotto's vor uns haben. Das Bildniss zeigt jedenfalls nicht die Hand Moroni's.

[28]) Ein nicht allgemein anerkanntes (so nicht in der neuesten Ausgabe des Cicerone), vor Kurzem aufgedecktes, wichtiges Hauptwerk von Lorenzo Monaco ist sein Frescowerk in der vierten Kapelle rechts von S. Trinità zu Florenz mit Darstellungen aus dem Leben Maria's. Vergleiche Vasari, Ed. Milanesi, II, pag. 21. Ich bemerke, dass nicht allein die Fresken in der Kapelle selbst, sondern auch die Himmelfahrt Maria's über dem Eingangsbogen von ihm herrühren. Noch weniger bekannt dürfte es sein, dass das Fresco mit S. Nicolaus da Bari zwischen zwei Engeln über dem Eingangsbogen der folgenden, fünften Kapelle auch von ihm gemalt ist. In der Kapelle selbst, die er auch ganz ausgemalt haben soll, ist nichts mehr von seiner Hand vorhanden.

mit Architektur hat noch giorgionesken Charakter. Es gehört in die frühere Zeit seines Aufenthalts in Rom, wie die Inschrift bezeugt: SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT ROMÆ MDXXI.

Bernardino Luini. 231. Das schlafende Jesuskind. Das Kind in den Armen der Mutter wird von drei Kinderengeln beguckt. Ist es des Contrastes wegen oder ein Scherz, dass der Maler tief in den Schatten den Caricaturkopf eines alten hässlichen Weibes mit Hornbrille und zahnlosem Mund gemalt hat? Sollte der Maler respectlos genug gewesen sein, hier an die hl. Anna zu denken?[29]) Sie wird, soviel ich weiss, in keiner Beschreibung des Bildes erwähnt. Es wurde früher mit grossem Unrecht dem Solario zugeschrieben. — 232. Herodias. Vielleicht liegt dem Bilde das dieselbe Composition zeigende Bild von Solario, jetzt in der Galerie zu Oldenburg zu Grunde, auch mit dem bedenklichen Motiv von dem in's Bild hineinreichenden, von dem Rahmen übergeschnittenen Arm des Henkers mit dem Kopfe Johannes'. Das Umgekehrte ist ja auch möglich, doch weniger wahrscheinlich. — 233. 234. 235. Die Schmiede Vulcan's. Putten vor Weinlaub. Freskenfragmente aus Luini's Bilderserie in der zwischen Milano und Monza sich befindenden Casa Pelucci. Das schlecht erhaltene Bild ist auf Leinwand überführt und hat durch Firnissübermalung seinen Frescocharakter fast völlig verloren.[30]) Die Putten sind besser erhalten. Da sie zweifellos zu diesem Cyclus gehören, können sie nicht, wie Carl Brun meint, von Bramantino sein. Die anderen Darstellungen aus dieser Serie befinden sich zum Theil in fragmentarischem Zustande in der Brera (neun Bilder, darunter die schöne Darstellung: die hl. Katharina von Engeln getragen), im Palazzo Reale in Mailand[31]) sechzehn und in unserer Galerie drei. Endlich befinden sich bei Herrn Cernuschi in Paris acht Fragmente, die wahrscheinlich dieselbe Provenienz haben.[32])

Marco d'Oggiono. 239. Heilige Familie. Durch die Verkündigung an die Hirten sowie durch den Ochsen und den Esel als Geburt Christi bezeichnet. Es ist ikonographisch bemerkenswerth, dass Christus hier als grosses, lebhaftes Kind dargestellt ist, welches schon mit grosser Freude mit dem kleinen Johannes spielt. — 1382[a]. Schwaches Madonnenbild auf schwarzem Grund. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Bastiano Mainardi. 243. Maria mit dem Kinde von Johannes und drei Engeln angebetet. Der Künstler hat seine ganze Kraft auf die Maria concentrirt. Alles Andere ist schwach, ja roh gezeichnet. Die Composition ist lieblich und muss seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein, denn es giebt mehrere gleichwerthige Wiederholungen, eine in der Galerie

---

[29]) Die künstlerische Absicht ist wohl die, durch Contrastwirkung die lachenden Kindergesichter noch mehr hervorzuheben.

[30]) Sein Gegenstück befindet sich im Palazzo Reale zu Mailand.

[31]) Daselbst auch eine „Schmiede Vulcan's" von ähnlicher Anordnung, aber mit anderen Figuren und von anderen Dimensionen.

[32]) Vergl. Beltrami, Bernardino Luini e la Pelucca, Archivio Storico dell' Arte, 1895.

Lichtenstein zu Wien, zwei in der Galerie zu Neapel und andere im Privatbesitz. — 1367 a. Maria mit dem Kinde. Irrthümlich dem Mainardi zugeschrieben. Es gehört einem von Verrocchio und seiner Schule beeinflussten Meister. — 1307 a. Madonna mit dem Kinde. Die Vergleichung mit dem sicheren Mainardi Nr. 243 beweist schon, dass die Zuschreibung nicht möglich ist. Das Bild dürfte vielmehr von einem Künstler stammen, der aus der Schule Verrocchio's hervorgegangen ist. Geschenk von der Baronin N. Rothschild.[33]) Nicht im Katalog.

Andrea Mantegna. 252. Der Parnass. 253. Die Weisheit, die Laster besiegend.[34]) Diese beiden Gemälde gehören zu einer Suite, die

---

[33]) Zu den nicht sehr zahlreichen Werken Mainardi's ist, meiner Ansicht nach, noch Mehreres hinzuzufügen; so der vor einem Paar Jahren aufgedeckte Engel mit dem Aspersorium nahe der Sacristeithür in St. Croce zu Florenz, sowie auch die Madonna zwischen zwei Heiligen über der Thür, die von dem Verbindungsgang zu der Kapelle Medici in die Kirche führt. Ferner die dem Rafaellino del Garbo zugeschriebene Madonna in der Galerie Weber (nach einer Reproduction in Archivio Storico dell' Arte IV, S. 83 zu beurtheilen), sowie das neuerdings dem Lorenzo di Credi zugeschriebene Mädchenbildniss der Berliner Galerie. Auch wage ich das grosse Kreuzigungsfresco, das aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova in die Uffizien gekommen ist, daselbst Schule Ghirlandajo's genannt, dem Bastiano als Frühwerk zuzuschreiben, denn in einigen der Gestalten finden sich noch Anklänge an Castagno. In der Berliner Galerie befindet sich unter Nr. 88 ein Altarbild: Maria mit dem Kinde und Heiligen. Maria in Flammenglorie ist von Cherubim umgeben, unten stehend die beiden Johannes und knieend Franciscus und Hieronymus. Das Bild wird dem Dom. Ghirlandajo mit Francesco Granacci und Gehülfen zugeschrieben, indem die Maria in der Glorie dem Meister selbst, die stehenden Heiligen einem unbekannten Schüler und die knienden F. Granacci zugewiesen werden. Es scheint mir jedoch, dass die Maria in der Glorie, nach dem für Mainardi charakteristischen, lieblichen Madonnentypus und nach den pausbackigen Putten, diesem Meister zuzuschreiben ist, wenn auch als eines seiner besten Erzeugnisse. Man vergleiche diesen Theil des Gemäldes mit Nr. 68 in derselben Galerie. Was die stehenden Heiligen betrifft, so lässt der Vergleich des Johannes Ev. mit dem zu äusserst links stehenden Heiligen auf der Conception von Sogliani aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova (jetzt in den Uffizien) keinen Zweifel aufkommen, dass auch die stehenden Heiligen in Berlin von diesem Meister herrühren, zumal da in der Handzeichnungssammlung in den Uffizien eine Schwarzkreidestudie, dem Sogliani richtig zugeschrieben, mit dem fast lebensgrossen Kopf eines Apostels (testa barbata e calva) sich befindet, der die Züge des Johannes E. in Berlin genau wiedergiebt (Rahmen 169, Nr. 6769 F). Was endlich die knieenden vom Katalog dem Granacci zugeschriebenen Heiligen betrifft, so habe ich in derselben Sammlung die Bestätigung für diese Zuschreibung gefunden. Im Rahmem 170, Nr. 128 F befindet sich nämlich fast in Lebensgrösse eine dem Granacci richtig zugeschriebene, weissgehöhte Silberstiftstudie mit der genauen Vorzeichnung für den Kopf des Hieronymus. Eine frei und breit ausgeführte Studie, welche die von anderen Zeichnungen bekannte geistreiche Technik Granacci's aufweisst. Ich behalte mir vor, bei anderer Gelegenheit auf diesen Zusammenhang näher einzugehen und denselben mit Abbildungen zu veranschaulichen.

[34]) Zeichnungen zu diesem Bilde im British Museum: Mars, Venus und Diana sowie eine Allegorie, im Münchener Cabinet: eine Muse.

angeblich zur Ausschmückung des Studiolo der Isabella d'Este in Mantua gedient hat. Die drei anderen zugehörigen befinden sich auch in der Galerie, nämlich Nr. 154 und Nr. 155 von Lorenzo Costa[35]) und Nr. 429 von Perugino, der später zu erwähnende „Kampf zwischen der Keuschheit und der Liebe". Richard Foerster hat im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1901 eine Deutung der Mantegna'schen Allegorien zu geben versucht. Diese enthält viel Beachtenswerthes. Vom Bilde mit dem Parnass dürfte jedoch bemerkt werden, dass zu Füssen Apollo's zwei Ruthen liegen. Der Gott ist also nicht allein als Anführer der Musen und aller hohen Festlichkeiten des Lebens, sondern auch als strafender Gott bezeichnet. Was die Deutung des anderen Bildes betrifft, so weiche ich in einigen Punkten von Foerster ab. Die beiden laufenden weiblichen Gestalten sind nicht als Diana und Castitas zu bezeichnen. Sie gehören nicht zu der angreifenden, sondern zu der fliehenden Partei. Das geht deutlich aus ihren Armstellungen hervor. Die eine hat den Bogen nicht einmal von den Schultern genommen, der anderen fällt die Fackel fast aus den Händen. Dass die eine einen Bogen trägt, genügt nicht, um sie als Diana zu kennzeichnen. Es giebt noch zwei andere weibliche Figuren im Bilde, die Bogen tragen. Die angreifende Partei beschränkt sich auf die machtvolle Erscheinung Minerva's. Die Gestalt auf dem Centaur, die auch einen Bogen hält, ist nicht als Venus zu bestimmen. Sie ist, wie es deutlich genug bezeichnet ist, hermaphroditisch gebildet.

258. Girolamo Marchesi. Gehört in die Serie von kreuztragenden Brustbildern des Heilands, wenn auch als eins der schwächeren Exemplare, welche wahrscheinlich auf einen von Giorgione geschaffenen Grundtypus zurückgeht. Als Original wird gewöhnlich das früher in der Casa Loschi zu Vicenza sich befindende Gemälde, jetzt bei Mrs. Gardner in Boston, bezeichnet. Tiefschwarzer Grund. Das Gesicht zeigt scharfe, hart gezeichnete Züge von jüdischem Typus, ohne Idealität. Grünliche Töne im Fleisch. Das Haar, einzeln gezeichnet und mit goldenen Lichtern gehöht, fällt in ringelnden Locken auf die Schulter herab. Das Beste ist das Colorit, von kühlem Silberglanz. Mit einer undeutlichen und fragmentarischen Inschrift, die vom Katalog so gedeutet wird: HIERONIMVS MARCHESIUS DE (?) Cotignola FACIEBAT 1520 (?). Man kennt nicht genau das Geburtsjahr Marchesi's. Unser Bild muss jedoch ein Frühwerk, aus der Periode sein, in der er von der Kunstweise seiner Heimathstadt und der

---

[35]) Eines von den Costabildern zur Zeit nicht ausgestellt. Dasselbe gilt von den beiden grossen, dem Correggio zugeschriebenen Temperagemälden, die auch zur Ausschmückung des Studiolo gehört haben sollen. Das ausgestellte Bild von Costa, eine verworrene, recht unglückliche Allegorie, ist durch die Landschaft und das Colorit bemerkenswerth. Neuerdings ist behauptet worden, dass die beiden Mantegna'schen Bilder und das Bild von Costa (welches?) nicht für den Studiolo gemalt seien, sondern Isabella's Wohnung in Cortevecchia geschmückt haben. (Achille Patricolo. Rassegna d'Arte. Anno I.)

Costa-Francia-Schule in Bologna, aber noch nicht in Rom von Raffael beeinflusst worden war.

Die Galerie besitzt noch einen anderen kreuztragenden Christus, der auch in diese Serie gehört. Das Bild (Nr. 1641) ist der Ecole italienne zugeschrieben. Der Kopftypus mit seinen stark geöffneten Lippen erinnert etwas an Barbari und ist vielleicht von dessen Kunstweise beeinflusst.

Giovanni Massone. 261. Triptychon. In der Mitte die Geburt Christi. Auf dem rechten Flügel der Cardinal Giulio della Rovere (später Julius II) unter dem Schutze des hl. Antonius von Padua, auf dem linken der knieende Sixtus IV, von dem hl. Franciscus patronisirt. Ein Altarwerk, das hinter dem Macrino d'Alba und dem Defendente nicht sehr zurücksteht. Anklänge an Foppa kommen hier und da vor. Schade, dass wir nicht mehrere Werke von diesem, wenn auch nicht sehr bedeutenden, so doch beachtenswerthen und ernstschaffenden Künstler kennen. Jedes Detail im Bilde zeigt das markante Gepräge einer rauhen, aber charaktervollen Künstlerpersönlichkeit. Die weit ausgedehnte Landschaft mit tief hineingehenden Perspectiven hat vielen Reiz. Die vielen kleinen Züge, womit sie belebt ist, geben ihr fast einen niederländischen Charakter. Man beachte das merkwürdig beleuchtete Gesicht des Papstes. Das Bild hat durch Uebermalung gelitten. Lanzi theilt mit, dass Massone um 1490 in einer von Sixtus IV errichteten Kirche ein Bild gemalt hat, das mit 192 Ducaten bezahlt wurde. Sowohl die Bestellung seitens des Papstes als auch die hohe Bezahlung zeigen, dass er ein geachteter Künstler war. Auch Waagen erwähnt das Bild sehr lobend in seinen „Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839." Es ist bezeichnet an einem Cartellino: JOHNES MANZONVS DE ALEXA PINXIT.[36])

---

[36]) Die beiden Flügel abgebildet in Steinmann's: Die Sixtinische Kapelle. München 1901.

(Fortsetzung folgt.)

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Friedrich Seesselberg. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, unter besonderer Berücksichtigung der scandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt. Mit 500 Textfiguren. Hierzu gehörig das Tafelwerk: F. Seesselberg. Die scandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin, Ernst Wasmuth, 1897. Text und Atlas Gross Fol.

Der unserer Wissenschaft zu früh genommene Kenner christlicher Kunst Franz Xaver Kraus hat das Seesselberg'sche Werk noch bald nach seinem Erscheinen im XXI. Bande des Repertoriums 1898, S. 147 in wenigen Zeilen besprochen. Er nennt die Arbeit eine Publication, die die grösste Beachtung verdient, „über die man, ohne ein Unrecht zu thun, erst nach eingehendem Studium wird urtheilen dürfen.“

Zeit zu eingehendem Studium wäre nun wohl inzwischen gewesen, aber ich habe nicht den Eindruck, dass das Seesselberg'sche Werk die Beachtung gefunden habe, die ihm Kraus, nach meiner Ansicht, mit vollstem Rechte zuerkennt. Denn ein grösserer und gewichtigerer Ansturm gegen die traditionelle Auffassung baugeschichtlicher Entwicklung ist wohl seit den Tagen Schnaase's nicht unternommen worden. Deshalb möchte ich hier eine ausführliche Besprechung geben.

Freilich eine Kritik, wie sie in diesen Heften üblich ist, kann das nicht werden. Hier handelt es sich nicht um eine oder ein paar Thesen, mit deren Stehen oder Fallen die Entscheidung über die ganze Arbeit gegeben wäre, was sich in wenigen Zeilen darlegen lässt; sondern hier handelt es sich um Dutzende von Problemen, die aufgeworfen und nach einer bestimmten Richtung zu lösen versucht werden. Alle diese Lösungen wirken dann zu dem einen grossen Resultat zusammen, dass unsere bisherige Auffassung der karolingischen und romanischen Baukunst in Deutschland eine irrthümliche gewesen ist. Wenn Seesselberg S. 78 von einer Brandfackel redet, die in den Tempel der kunsthistorischen Traditionen geworfen wird, so trifft das für sein Werk zu. Das Werfen dieser Brand-

fackel hat aber bisher keine nennenswerthe Aufregung hervorgerufen. Liegt das an der Qualität der Fackel und an der unerschütterlichen Festigkeit des Tempels? — Oder unterschätzen die Wächter die Bedeutung des Feuers?! — Ich glaube, dass der letzte Grund für die verhältnissmässig geringe Wirkung, die das Seesselberg'sche Werk bisher gehabt hat, darin zu suchen ist, dass von der deutschen Kunstforschung das nord germanische Gebiet bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist. Es wird nicht Viele geben, die in der scandinavischen Sacralarchitektur so zu Hause sind; und unter diesen wieder nur Wenige, die die übrigen zu Rathe gezogenen Forschungsgebiete gleichmässig beherrschen. Seesselberg verbreitet sich eingehend nicht blos über die Baukunst Schweden's und Norwegen's, sondern er bewegt sich mit Sicherheit auch auf dem Gebiete der Architektur England's und Island's, Nord- und Südfrankreich's, Nord- und Süddeutschland's, Russland's, Italien's und der byzantinischen Länder. Er zieht zur Beweisführung die Ergebnisse der Sprachforscher, Anthropologen und Archäologen heran und er kritisirt sie. Es wird nicht viel Gelehrte geben, die in der Lage sind, in allen diesen Sätteln mitzureiten und zu constatiren, ob Seesselberg „richtig sitzt.“ Wer Seesselberg kritisiren oder widerlegen wollte, der müsste ein ganzes Werk schreiben, das nothgedrungen noch umfangreicher werden würde, weil zu den eigenen Darlegungen noch die Polemik gegen Seesselberg kommen würde. Ich glaube, dass die Wirkung der Seesselberg'schen Arbeit nur die sein kann, dass die Fachmänner auf den einzelnen Gebieten, die sie beherrschen, ihn controliren und prüfen.

Die folgenden Zeilen wurden geschrieben, um eine solche Arbeit anzubahnen, Ich werde mich darauf beschränken, den Gedankengang der Seesselberg'schen Beweisführung in den springenden Punkten klarzulegen, und ich glaube dann ein Urtheil über seine Forschungsmethode abgeben zu dürfen. Bei der Wiedergabe des Gedankenganges soll in Fussnoten auf diejenigen Punkte hingewiesen werden, in denen mir seine Darlegungen am meisten anfechtbar erscheinen und auf die die Antwort der Specialforscher am dringendsten zu erwarten wäre.

I.

Das Seesselberg'sche Werk zerfällt in zwei grosse Abschnitte. Der erste beschäftigt sich mit dem germanischen Ornament, der zweite, doppelt so ausführliche, mit den wichtigsten Bausystemen der germanischen Länder und zwar 1. dem scandinavischen Holzbau, 2. dem germanischen Centralbau, 3. der deutschen Langhauskirche in Scandinavien und 4. der englischen und englisch-normännischen Baukunst in Scandinavien.

Vorausgeschickt wird ein Vorwort und eine Einleitung.

Das Vorwort erzählt uns, dass der Verfasser durch die Verleihung des Boissonnet-Stipendiums im Jahre 1891 den Auftrag erhalten hat, den Dom zu Lund aufzunehmen und zu beschreiben, und dass dieser Auftrag

nur ausgeführt werden konnte, wenn der Verfasser auch die übrigen Culturländer in den Bereich seiner Forschung zog. Dabei ist ihm klar geworden, dass die bisherigen Forschungsmethoden veraltet seien. Er constatirt eine descriptive Methode und eine vergleichende, auf Jahreszahlen fussende. Bei dieser wurde das „post hoc“ zu einem „propter hoc“ umgestempelt. Man komme zu irreführenden Resultaten, weil man nicht die letzten Ursachenzusammenhänge untersuchte. Seesselberg statuirt diesen Methoden gegenüber eine neue, die entwickelnde, die nach den ältesten „Motivenzusammenhängen“ auf Grund des Rassenlebens der verschiedenen Völker sucht. Den Einwand, dass die deutsche Rasse sehr früh durch romanische Einflüsse von Grund aus verändert worden sei, lässt er nicht gelten, sondern er erklärt ihn vielmehr für eine unbewiesene Hypothese, deren Nichtigkeit er unter Heranziehung von Ethnographie, Anthropologie, Sprachforschung, Textil- und Keramikkunde darthun will. Er ist sich bewusst, als Pionier einen „Vorstoss“ in das bisher unbekannte „germanische Hinterland“ zu machen.

Die Einleitung enthält zugleich das Programm der Arbeit. Nach einer viel Wahres enthaltenden Darlegung über die Rückständigkeit der deutschen Forschung den Problemen der eigenen Nation gegenüber, nimmt S. das Resultat seiner Untersuchungen vorweg: die Einflüsse von aussen äussern sich beim germanischen Volke nur in „Förmlichkeiten“, „Oberflächlichkeiten“ und „Unwesentlichkeiten“. Die Entwicklung der baulichen Grundform geht ungehindert auf nationaler Grundlage weiter. Wenn von den Germanen zahlreiche Motive vom Süden übernommen worden sind, so ist deswegen die germanische Kunst noch keine romanisirende, so wenig wie die griechische Kunst eine ägyptisirende genannt werden kann, weil sie ägyptische Motive verarbeitet hat. Die Geistesthat, die die Germanen verrichtet haben, besteht darin, dass sie das auf der Autonomie der Persönlichkeit begründete Gesetz des absoluten Maassstabes aus der prähistorischen Bauweise in die monumentale Baukunst übertragen haben. Die antike Kunst dagegen hat sich auf dem Gesetz des relativen Maassstabes aufgebaut. Die Germanen haben die sich aus der Anwendung des absoluten Maassstabes ergebenden Probleme folgerichtig und selbständig weiter gelöst. Dieser Ruhm gebührt den Germanen in der Hauptsache allein. Die antiken Bildungsgesetze waren in frühchristlicher Zeit vergessen, so entstand ein Mischstil, der Keime zu Neuem enthielt. Diese Keime haben aber nicht die Romanen weiterentwickelt, sondern die Germanen. —

Um das Alles, um insbesondere die Germanismen in den Bausystemen nachzuweisen, erklärt S. es für nothwendig, mit dem Ornament zu beginnen. Denn die Kunst, auch die Baukunst, ist Ausdruck des Seelenlebens der Völker. Dieses Seelenleben ist aber am frühesten fassbar in den Lebensäusserungen, die sich in den auf uns gekommenen Gefässen, Schmucksachen, Waffen, Geräthen, Schiffen etc. offenbaren. Die Interpretation der mittelalterlichen Bauformen muss daher bei der Interpretation der ältesten heimischen Kunstformen überhaupt beginnen.

Unter diesen frühesten Kunstformen der Germanen stösst man nun auf solche, die zweifellos eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit römischen und byzantinischen Ornamenten besitzen. Deshalb brauchen aber jene nicht von diesen abhängig zu sein. Vielmehr gehen sie beide auf Jahrtausende ältere gemeinsame Vorbilder zurück. Diese sind als Textilien vom Orient zum Abendland gekommen.[1])

Unter diesen vom Orient in grauester Vorzeit eingeführten Motiven spielt das Motiv der einen Baum anbetenden Thiere eine besondere Rolle. Seesselberg weist nach, dass sich dieses Motiv bei allen Völkern des Orientes findet: bei den Buddhisten (Thor von Santschi aus dem IV. Jahrhundert)[2]), bei den Assyrern, im Schöpfungsbaum der Bibel und in der bekannten Säule von Mykenä bei den Griechen.

Diese eingeführten Webemotive werden von den motivarmen, nordischen Völkern begierig aufgenommen und weiter entwickelt. Interessant ist, zu sehen, wie Seesselberg Ornamentbänder mit Thieren in Schleifen, wie sie sich z. B. über der kleinen Chorgalerie in St. Michael in Hildesheim befinden, mit Hülfe „primärer“ und „secundärer“ heiliger Bäume auf dies uralte Motiv zurückführt. Jedenfalls findet dies Ornament dadurch eine Erklärung, die bisher fehlte.[3]) Auf Grund solcher Darlegungen glaubt S. erklären zu können, dass kein Symbol auf specielle biblische Vorgänge zurückzuführen sei. Auch das Kreuz gehe, wie die zuweilen herangestellten anbetenden Thiere beweisen, auf das uralte Motiv des heiligen Baumes zurück.[4]) Erst später hätten die alten Symbole eine biblische Auslegung gefunden.

Nach dieser Probe seiner Beweisführung in der Einleitung geht Seesselberg zum ersten Theile seiner Abhandlung, zur Erklärung des von Germanen zu Tage geförderten Ornaments über.

Er unterscheidet hier rein germanische ornamentale Motive und importirte. Zu den ersteren rechnet er a) die Strickformen, b) die Flechtungsformen, c) die Krugformen, d) die aus germanischen, religiös-symbolischen oder mythologischen Darstellungen hervorgegangenen Ornamente, e) die Thierbänder.

Das Hauptbeweismoment dafür, dass es sich hier um urgermanische Formen handelt, beruht darauf, dass diese Formen allen Völkern im Zu-

---

[1]) In Anbetracht der Wichtigkeit dieses Momentes für die Beweisführung hätte hier wohl ein ausführlicheres Beweismaterial dafür erbracht werden müssen, dass und seit wann die Gewänder unserer Fürsten und Cleriker nachweisbar dem Orient entstammen.

[2]) J. Bühler setzt das Thor erst in das II. Jahrhundert.

[3]) Wenn die Erklärung der Vogelcapitelle durch das Herumlegen von Webereien um die Bosse des Capitells zutreffend wäre, so müssten also Byzantiner wie Scandinavier unabhängig von einander auf dieselbe Idee der Verwendung von Textilien gekommen sein.

[4]) Das sogenannte Cadmonlied (Ruthwellkreuz) gäbe wohl eine Bestätigung der Seesselberg'schen Annahme.

stande der Uncultur eigenthümlich sind, dass also für ihre Erklärung nicht eine specielle Anlehnung an ein bestimmtes Volk nachzusuchen ist.

Was die Strickformen (a) angeht, so ist der Name wohl nicht günstig gewählt. Man denkt dabei eher an die Thätigkeit des Strickens, als an den Strick. In dem Untektonischen dieser Verwendung des Strickens sieht S. eine germanische Eigenthümlichkeit, die nicht eines „neckischen Reizes entbehre".[5])

Mit den „Flechtungsformen" (b) sucht Seesselberg hauptsächlich die in Windungen oder im Zickzack ornamentirte Säule zu erklären. Alle seine Beweisführungen haben hier nur dann Werth, wenn sich nachweisen liesse, dass diese geflochtenen Säulen nur von Germanen gepflegt worden sind. Die Beweisführung, dass das Zickzackornament, das aus der Flechte hervorgegangen sei, auch das englisch-normännische Pfeifencapitell geschaffen habe, leuchtet mir nicht ein. Denn dass der Zickzackfries eine „stützende Kraft" besessen habe und sich somit zur „Pfeife" umgewandelt habe, vermag ich nicht nachzuempfinden.

Auch die Zurückführung der Säulenbasis auf die altgermanischen Krugformen will mir nicht zusagen. Der Gedanke, dass die deutsche Basis aus einer missverstandenen oder ungeschickt nachgeahmten, antiken Basis hervorgegangen sei, ist jedenfalls viel näher liegend, als die Vorstellung, dass man eine Säule in einen Krug hineinpflanzt.

Was die importirten Motive angeht, so erklärt S., dass es ihm weniger darauf ankommt, wieviel Motive übernommen worden sind, als vielmehr darauf, welche „keimfähig" waren und von Germanen weiterentwickelt worden sind.

Zunächst beschäftigt sich S. mit den Buchstaben, den Runen. Hier müssen m. E. die Sprachforscher das Wort haben. Dass altindische Motive, wie der Elephant, durch die Wikinger übertragen worden seien, ist durchaus wahrscheinlich. Vom heiligen Baum ist schon oben die Rede gewesen. Interessant aber ist, was Seesselberg bezüglich des orientalischen Motivs der bewachenden Löwen- und Greifenpaare ausführt. Dies Motiv geht „offenbar" auf die zur Seite der antiken Thore kauernden Löwen etc. zurück und ist schon in „nebelgrauen, rückwärtigen Zeitfernen" herübergekommen.[6]) Es befand sich „ebenso gewiss" an den Giebeln der Nomadenzelte der ältesten Völkerwanderungszeiten, wie es im IX. Jahrhundert an den Schiffszelten der Wikinger vorkommt. Als Beleg bringt S. eine reconstruirende Zeichnung des Zeltes aus dem Gokstad-Wikingerschiff. Von den Zeltgiebeln sind diese hausbewachenden Löwenköpfe auf Pfahlbauten, Bauernhäuser und Reiswerkkirchen übergegangen. Etwas wie Ironie klingt es, wenn Seesselberg dann fortfährt: „Die ursprünglichen Löwenköpfe hätten sich allmählich vergröbert, so dass, weil

[5]) Zugegeben, dass Seesselberg's Ableitung richtig ist, so wäre doch zu erwägen, dass der „Metallstrick" durch die Drehung tektonische Functionen erhält.

[6]) Einen Beweis für diese an sich ansprechende Behauptung erbringt Seesselberg nicht.

sie der Sache nicht auf den Grund gingen, „einzelne Forscher die Köpfe auf den Bauernhausgiebeln wohl gar schon für Pferdeköpfe genommen" hätten! — Denn das haben, so viel mir bekannt ist, nicht blos einzelne Forscher, sondern fast alle gethan. Sehr lehrreich und einleuchtend ist dann, wie S. dies Motiv weiter verfolgt über die Portalsäulen, Innensäulen, Capitelle etc. bis zu den den Ring haltenden Löwenköpfen an den Hausthüren der Barockzeit.

Für eingeführte Motive hält S. weiter die Löwen oder Greifen, die einen Menschen oder ein Thier überfallen, weiter den König auf der Jagd mit Falken und die mit drei Thierköpfen ausgestattete altgermanische Spange. Letztere gehe auf die griechisch-römischen Kannenhenkel zurück.[7]) Noch bedenklicher scheint mir die Beweisführung bezüglich der aus der Antike eingeführten Capitelle und Gesimse. Die Germanen haben diese Säulenformen kennen gelernt, seien aber nicht, wie bisher vielfach angenommen wurde, in Folge ihrer Unbeholfenheit auf Formen, wie das Würfelcapitell gekommen, sondern sie hätten vielmehr im bewussten Protest gegen das antike ästhetische Empfinden die übermittelten Capitellmotive abgelehnt und Neues geschaffen. Das korinthische Säulensystem beruhe auf dem relativen Maassstabe, d. h. Höhe und Breite des Capitells ist an Höhe und Breite des Schaftes etc. in bestimmtem Verhältniss gebunden. Der Germane mit seinem Princip des absoluten Maassstabes in der Brust habe dies System bewusst abgelehnt. Man habe nun aber doch korinthische Capitelle hergestellt, und zwar habe man, wie heute noch geschieht, und wie Seesselberg an einem Beispiel in Lund (vgl. Fig. 148) glaublich nachweist, zunächst die würfelmässig zugehauene Bosse aufgesetzt, um sie später auszumeisseln. Man habe nun empfunden, dass diese Säule mit der Bosse dem eigenen ästhetischen Empfinden des absoluten Maassstabes viel besser entspreche und daher die Bosse nicht ausgemeisselt, sondern einfach stehen gelassen. So sei das germanische (nicht das englisch-normännische) Würfelcapitell entstanden. Dies Würfelcapitell entspreche dem absoluten Maassstabe der Germanen. Denn er kann es ebenso gut auf einen zwei Meter hohen Schaft setzen, wie auf einen gleichstarken Schaft von 20 Meter Höhe. — Wenn der Germane das Princip des absoluten Maassstabes hatte, so wäre m. E. die Folge gewesen, dass er ungenirt ein korinthisches Capitell, das für einen 2 Meter hohen Schaft bestimmt war, auch auf einen 20 Meter hohen im Langhaus gesetzt hätte. Störte ihn das aber, so bewies er ja eben, dass er auch für das Princip des relativen Maassstabes empfänglich gewesen ist. Die Beweisführung, dass es sich bei der Schöpfung der Würfelcapitelle um ein klares Reagiren gegen fremdes ästhetisches Empfinden handelt, will mir also noch nicht einleuchten. Einleuchtend aber ist, wie die Fig. 148 zeigt, wo

---

[7]) Das erscheint gesucht, denn die Biegung hat bei der Spange doch eine so total andere Bedeutung wie beim Kannenhenkel, dass man schwer annehmen kann, dass die Formengebung der letzteren auf die erstere eingewirkt habe.

an einem Lunder Würfelcapitell deutlich der Anfang zur Ausmeisselung der korinthischen Plinthe gemacht ist, dass hier und da das Würfelcapitell auf das Stehenlassen der Bosse zurückzuführen ist. Es fragt sich eben, ob man das Würfelcapitell in Lund, obwohl man korinthisch auszuarbeiten angefangen hatte, nicht vielmehr deshalb stehen liess, weil man das anderweitig schon früher ausgebildete Würfelcapitell (z. B. zweifellos in St. Michael in Hildesheim) erst kennen lernte und dasselbe für passender oder bequemer fand. Ohne Heranziehung der Chronologie wird in solchen Fragen nicht auszukommen sein! — Bei der Behandlung der romanischen Gesimse scheint mir trotz Seesselberg's Ausführungen ganz offenbar, dass nicht ein ästhetisches Reagiren, sondern eigene Unbeholfenheit zur Herstellung der einfacheren Profilbildungen geführt hat. —

Ueber die „Grundzüge der germanischen Bänderentwicklung“ und „die naturalistischen und stilisirten Formen“ möchte ich nicht in gleicher Breite referiren, zumal diese Abschnitte für den Gedankengang des Verfassers nicht von so einschneidender Bedeutung sind.

Seesselberg schliesst diesen ersten vorbereitenden Abschnitt mit einer fettgedruckten Zusammenstellung der Resultate (S. 56, 57). Unter ihnen ist für das Folgende am beachtenswerthesten, dass S. es für erwiesen ansieht, dass die übernommenen Formen nicht als Vorbilder, sondern als Motive für germanisch empfundene, reactionäre Neubildungen gedient haben, und dass in unserer Formenentwicklung das Germanische der Hauptstrom, das Orientalische und Romanische aber nur Nebenströme gewesen seien.

* * *

Nach dieser Vorbereitung geht Seesselberg zum zweiten Hauptabschnitte, den Bausystemen über.

1. Das scandinavische Holzbausystem.

Das germanische Wohnhaus zerfällt in zwei Gruppen, eine südgermanische und eine nordgermanische. Erstere hat, wie sich aus dem Pfahlbau ergiebt, das Querholz- und Ständersystem und einen Grundriss, wie ihn etwa das niedersächsische Bauernhaus aufweist. Das nordgermanische Bauernhaus hat das System der Blockschichtung mit Dachanlage ohne Querholz und einem wesentlich einfacheren Grundriss. Dasselbe besteht meist aus zwei Räumen, dem Vorraum und dem Hauptraum mit dem Heerd in der Mitte. Hierzu kommt noch bei einigen das uthus oder afhusin. Vorraum und Hauptraum sind durch Reiswerk-Wand geschieden. Aus diesem nordischen Bauernhaus ist nun der germanische, heidnische Tempel hervorgegangen. Seesselberg sucht also für das germanische Kirchengebäude eine ähnliche Entwicklung nachzuweisen, wie sie Dehio für die altchristliche Basilika aufgestellt hat. Als Unterlage für seine Beweisführung nimmt S. die vorhandenen Grundrisse nordischer Tempel auf Island in Tyrli, Lundi und Ljorskogum, die Veröffentlichungen

des Orbok hins islenzka Fornleifafélags und die Beschreibungen der Edda.[8]) Danach bestand der nordische Tempel, wie das Wohnhaus aus zwei Räumen, die aber durch eine nicht geöffnete Wand von einander geschieden sind und somit nur Zugänge von aussen haben. In dem grösseren fand das Opfermahl etc. statt. In dem kleineren, zu dem wohl nur Priester Zutritt hatten, befanden sich ein Opferaltar und die Holzbilder in der Regel von Wodan, Freia und Thor. Diese Grundrisseintheilung ist nun im Norden auch für das christliche Kirchengebäude übernommen worden. Um das glaublich zu machen, verweist S. auf die Annäherung der Baldrgestalt an die Christusgestalt und an den dem Baldr- und dem Olafcultus gemeinsamen Brunnencultus.[9]) Und zwar sind unter den christlichen nordischen Kirchengebäuden 2 Typen zu unterscheiden: der Reinlitypus (Grundrisse von Reinli, Rinde, Tuft, Torpe), welcher die gleiche Eintheilung zeigt wie der nordische Tempel, nur dass jetzt vom Hauptraum zum Altarraum ein schmaler Zugang durch die Wand gebrochen ist, und der Vegglitypus (Grundriss der Kirche zu Veggli, Nes, Vangsnes und Nore), bei welchem der Altarraum kleiner geworden ist, „weil man ja jetzt nicht mehr Platz für die Götzenbilder brauchte.“

Reinlitypus. Vegglitypus.

Wichtig für die Entwicklung der norwegischen Holzkirchen aus diesen Typen ist nun der Skot- oder Svalegang. Derselbe ist eine aus Reiswerk errichtete niedrigere Wind- und Schneewehr an der Wetterseite des norwegischen Bauernhauses, über den das Hausdach pultartig herübergezogen wird. Gleichzeitig bildet dieser Svalegang einen Schwellenschutz für die auf der Erde aufliegenden Balken des Blockhauses. Dieser „Schwellenschutz“, in dem nach Seesselberg „das ganze Geheimniss altnordischen Bauhandwerkes enthüllt ist“, tritt um das Kirchengebäude herum. Da es sich beim Gotteshaus nicht mehr um Warmhalten, sondern nur um Schwellenschutz handelte, so wurden die Aussenwände niedriger gehalten als die Planken des Kirchengebäudes. In dem oberen freibleibenden Stück drang nun zuerst „zufällig“ hier und da durch Ritzen Licht

[8]) Hier käme auch die von Stephani: der älteste deutsche Wohnbau S. 375 citirte Sagastelle in Betracht. König Olaf fragt Raudr: „Ist das schöne Haus, das ich hier im Hofe sehe, eine Kirche?“ — und der Bonde antwortet: „Das ist mein Schlafsaal, den ich im Sommer gebaut habe“. — Fornmanna Sögur V p. 331.

[9]) Seesselberg hätte sich hier wohl auf die Stelle bei Beda I. 30 berufen können, wo es heisst: Die Götzentempel in diesem Lande (England) sollen keineswegs zerstört werden. Nur die Götzenbilder sind zu vertilgen, die heil. Gebäude mit Weihwasser zu besprengen und Altäre in denselben zu errichten. Vergl. Lappenberg.

ein. Diese Ritzen wurden dann zu basilikalen Seitenlichtöffnungen erweitert. Bei zunehmendem Andrang der Bevölkerung wurden, um Platz zu gewinnen, die inneren Planken weggenommen, und nur die Pfosten stehen gelassen, die dann säulenmässig mit Basis und Kopfverzierung behandelt wurden. So entstand das dreischiffige norwegische Kirchengebäude.

Reinlitypus. Vegglitypus.

Hierzu kommt nun als in der Natur der Sache liegend und den norwegischen Seeleuten besonders vertraut der Verticalismus (Reiswerk statt Blocksystem). Je höher die Pfosten wurden, desto mehr bedurften sie einer Versteifung durch Kopfbänder. Diese Kopfbänder bekamen durch die Gewöhnung des Schiffsbaus die Rundung der Kniehölzer und rückten allmählich näher zusammen. So entstand aus diesen Kopfbändern die Arcatur, die also nichts zu thun hat mit den Arcadenbögen der südlichen Basilika, sondern dieser höchstens assimilirt ist.

Es ist demnach diese norwegische Holzbasilika eine freie germanische Schöpfung, die zu Stande kommen konnte ohne irgend einen äusseren, etwa süd-christlichen Impuls.[10]) In einem Nachtrag giebt Seesselberg eine

[10]) In dieser Beweisführung Seesselberg's ist das kräftigste Argument die enge, in der That thürartige Oeffnung, welche in zahlreichen nordischen Kirchen (auch Steinkirchen) den Zugang vom Gemeinderaum zum Chor bildet. Dass der Lettner dazu nicht das Motiv gegeben hat, ist einleuchtend. Dieses Argument wird aber nur so lange stichhaltig sein, als nicht ähnliche enge Choröffnungen auch in südlichen Kirchen nachgewiesen werden. Weniger einleuchtend ist die Entwicklung der Abseiten aus dem Svalegang. Wenn das eigentlich Wichtige bei diesem Svalegang im Schwellenschutz liegt, so begreift man nicht, dass derselbe sich bei den nordischen Bauernhäusern nur auf der Wetterseite findet. Wenn dieser Schwellenschutz so wichtig war, weshalb hat man so früh darauf verzichtet? — Dieser Schutz war doch auch nicht so schwer herstellbar, dass man

klare Darstellung der nordischen Dachconstruction, welche mit ihren auf Zug gespannten Verbandhölzern den Seitenschub fast aufhebt.

2. Der germanische Centralbau.

Noch überraschender sind die Resultate, zu denen Seesselberg bezüglich des germanischen Centralbaues gelangt. Nach dem bisherigen System, meint er, gab es einzelne Bauten und ganze Gruppen, die sich nicht in die Entwicklung einreihen lassen wollten; so die norwegischen Holzkirchen und die deutschen Doppelkirchen. Kallundborg war archäologisch vereinsamt und wirkte wie ein seltsamer Meteorstein aus einer fremden Welt. Seesselberg giebt nun allerdings an Stelle des alten ein neues System, in das sich alle Erscheinungen leicht einzuordnen scheinen. Aber die Unterlagen seines Systems bedürfen doch noch stärkerer Nachweise. Um es kurz zu sagen, gehen die deutschen Doppelkirchen und die germanischen Centralbauten nicht auf den Süden, sondern auf den altgermanischen Vertheidigungsrundbau zurück.

Die Südgermanen und die Südscandinavier trieben früher Ackerbau, wurden früher wohlhabend und mussten sich schützen gegen die Raubzüge der nordischen Stämme (Wikinger). Sie legten also „überall“ Ringwälle an. In Deutschland sind sie verschwunden. Aber im Norden, z. B. auf Oeland, sind sie noch aus der „Bronze- und Eisenzeit“ vorhanden. Beispiel ist die „Festung“ Ismantorp [11]) mit niedrigen, kreisrunden Mauern von 125 Metern Durchmesser und Hüttenresten im Innern. Mit der Verwendung des Mörtels (in Südscandinavien spätestens im VIII. oder IX. Jahrhundert) vermochte man diese Ringmauern höher zu führen. Damit kommt die „Auffassung der Hausgestaltigkeit“ und die Ueberdachung mit Gewölben und Gespärre. Dass es sich bei diesen Centralbauten um eigene germanische Leistungen und nicht um südliche Einflüsse handle,

---

es begreiflich finden könnte, dass man den wichtigsten Theil des Kirchengebäudes, den Chor lediglich aus Sparsamkeitsrücksichten damit nicht bedacht haben sollte. — Einen starken Stoss aber erhält die Seesselberg'sche Beweisführung bezüglich des Svalegangs dadurch, dass die ältesten nordischen Bauernhäuser, so weit mir bekannt ist, sämmtlich auf Steinfundamenten ruhen. Zum Theil schweben sie auf Steinunterlagen pfahlbauartig in der Luft. Wo bleibt da die Bedeutung des Svalegangs als Schwellenschutz?! Es gilt das für die Holzhäuser in Bolkesjö, den Bur aus Froen, dem Bur aus Lökkre und den Hof von Bjölstad im Sjoldal. — Nach Sophus Müller reicht von den erhaltenen Baulichkeiten sicher keine, ausser den Burgwällen, über das Jahr 1000 zurück. Stephani erbringt in seinem soeben erschienenen 1. Bande: „Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig, Baumgärtner 1902“ S. 342, Nachrichten über eine im westlichen Himmerland in Jütland aufgefundene Hofstätte, deren Thonscherben auf das vierte Jahrhundert p. Chr. weisen. Aber auch diese Anlage, von der mir noch nicht klar ist, ob sie wirklich auf eine Wohnstätte und nicht vielmehr auf eine sacrale Anlage zurückgeht, zeigt deutlich Steinfundamente.

[11]) Wann ist die Burg Ismantorp zu setzen?

beweisen die Gewölbe mit ihrer wulstigen Form und vor Allem mit ihrer Structur. Sie bestehen nicht aus Keilsteinen, sondern aus Kappen, deren Haltbarkeit lediglich von der Kohäsion des Mörtels abhängt. Die Spalten zwischen den Steinen werden durch Steinsplitter ausgewickelt. Beispiele sind Oesterlars auf Bornholm und Nylarsker. — Diese Wulstgewölbe werden getragen von einem centralen Pfeiler oder einer Trommel. Letztere wird durchbrochen. So entstehen schliesslich Säulenstellungen (Oesterlarsker). Auf diese Weise ist auch die Configuration von St. Michael in Fulda zu verstehen! —

Wann diese nordischen Centralbauten zu setzen seien, sei bei „fast" keinem Bau annähernd zu bestimmen. Das Ornament und die Choranlage könnten auf christliche Zeit schliessen lassen. Aber Beides könne auch nachräglich angesetzt sein.[12]) Aber auch wenn sämmtliche Bauten aus romanischer Zeit stammen sollten, so handle es sich doch um einen uralten Typus. Das beweise die Gleichartigkeit dieser über weite Gebiete und Inseln ausgedehnten Anlagen. Jede andere Möglichkeit, diese Gleichartigkeit zu erklären, sei ausgeschlossen.[13])

In Deutschland sei es nicht anders gewesen wie in Scandinavien. Das beweise 1. der rege Verkehr zwischen beiden Völkern, 2. der Umstand, dass die deutschen Doppelkirchen aus jenen scandinavischen Rundkirchen hervorgezogen seien, wie die völlige Uebereinstimmung der ersteren mit den scandinavischen Doppelkirchen zeige.[14])

Dass nun die Doppelkirche aus der Rundkirche und dem Vertheidigungsbau hervorgegangen sei, beweist Seesselberg folgendermassen:

Es sei natürlich, dass man früh auf den Gedanken gekommen sei, die zahlreichen Räume im Innern einer Rundburg, wie Ismantorp[15]), nicht neben einander, sondern über einander anzulegen. So entstanden in der Regel (Oesterlars) 3 Stockwerke, von denen die beiden untersten überwölbt waren. Das untere diente als Kirche und in Zeiten der Gefahr zur Aufnahme von Menschen und Vieh; die beiden oberen zur Aufnahme von Wurfgeschossen und zur Vertheidigung, wie denn Nylarsker oben einen offenen Rundgang hat. Das Wurfmaterial wurde nun durch Deckenluken hinaufgezogen. Diese Deckenluken bilden den Uebergang zur Doppelkirche. Erst hörte man von oben bei Ueberfüllung durch die Luke dem Gottesdienst nur zu. Später wurden diese Luken erweitert. So entstanden

---

[12]) Das müsste doch wohl durch Untersuchung festgestellt werden können.

[13]) Eine solche Möglichkeit wäre doch wohl die Annahme christlicher Einflüsse. Dass diese nicht in Betracht kommen, kann doch nur durch chronologische Feststellungen erwiesen werden.

[14]) Auch die Kapelle von Drüggelte soll trotz ihrer südlichen Formen auf den scandinavischen Typus zurückgehen, weil das Gewölbesystem völlig das von Bornholm sei.

[15]) In Ismantorp handelt es sich aber nicht um Räume, sondern um ganze Hütten mit Strassen, die sich innerhalb des Riesenwalles von 125 Metern Durchmesser befanden.

Emporengalerieen. Die Zurückführung dieser auf Rangunterschiede, Trennung von Frauen und Männern etc., sei „ein nur durch sein Alter geheiligter Irrthum.“[16]) Bald kamen bauliche Verbesserungen. Durch Oberitaliener und Mönche kam das südländische Kreuzgewölbe, und damit ein polygonaler Grundriss. Ein Beispiel ausgesprochener Vertheidigungsanlage ist die Kirche von Storehedinge. Selbst als die Hansa sich zum Schutz gegen die Wikinger zusammenschloss, wirkte der alte Typus noch fort. Das beweise die Heilige Geistkirche zu Wisby, die, obwohl schon mehr für kirchliche als für Vertheidigungszwecke angelegt, im System noch vollkommen mit Storehedinge übereinstimme. Wisby bringt nun eine wichtige Neuerung. Das obere Octogon (S. 85) ist dort mit dem Chor verbunden. Nun also bildet der obere Raum eine wirkliche Kirche. Endlich erhält jedes Geschoss einen eigenen Chor mit Altar (Ledoje auf Seeland), und die Doppelkirche ist fertig.

Eine Centralbaukunst von solcher Entwicklung könne nicht stehen geblieben sein, sondern sie sei weitergegangen. Die Georgenberger Kirche in Goslar ist nicht auf Ravenna, sondern auf diese germanische Entwicklung zurückzuführen.

Eine Schwierigkeit bereitet nun Seesselberg der Umstand, dass die Aachener Palastkapelle, die in diese Entwicklungsreihe hineingehöre, schon im IX. Jahrhundert eine solche Reife gegenüber dem Norden aufweist, der doch die Grundlage der Beweisführung abgegeben hat. Aber da hilft sich Seesselberg: „Die höchsten Consequenzen wurden zuerst da gezogen, wo die sittlichen Kräfte am frühesten ausgereift waren.“ Das geschah in der Centrale des Frankenreiches Karl's des Grossen.[17]) Die frühen Stadien sind eben nur meist verloren gegangen. Nymwegen aber ist erhalten, und das beweist, dass in Aachen nur ein Superlativ der Nymwegener Form vorliegt.

Die „Abblüthe“ unseres selbständigen Centralbaus wird erklärt durch die zunehmende Kirchlichkeit und Sicherheit und durch das Eindringen der Kreuzform (St. Ulrich in Goslar). Daraus wird dann die eigenthümliche Configuration der Liebfrauenkirche von Kallundborg verständlich, die sonst in der Luft schwebe.

3. Die deutsche Langhauskirche in Scandinavien.

Wir erhalten zunächst einen kurzen Gesammtüberblick über die frühe Baukunst Schweden's und Dänemark's. Nordscandinavien ist künstlerisch Spender, Südscandinavien künstlerisch Anleiher vom Süden gewesen. Später jedoch ist auch Südscandinavien zum Spender geworden. Wann ist dieser Moment eingetreten?

---

[16]) Wie erklärt sich aber dann diese Emporenbildung im Orient?

[17]) Dann ist nicht plausibel, weshalb Wisby bei seiner Bedeutung und seinem regen Verkehr so spät an der antiquirten Form festgehalten haben sollte.

1. Die englischen Impulse haben mit dem Fortgang der Engländer in Dänemark und Schweden aufgehört. Nur in Norwegen dauern sie weiter.

2. Die deutschen Impulse setzen erst nach den englischen ein. Bremen tritt die Erbschaft der Engländer an. Die Heil. Kreuzkirche in Dalby 1064—1072 ist ein echt niedersächsischer Bau.

Mit Beginn des XII. Jahrhunderts hat „mit Sicherheit" die Lund'sche Baukunst nicht mehr genommen, sondern an Deutschland gegeben. Lund hänge nicht von Speyer noch überhaupt von deutscher Architektur ab. Die übrigen dänisch-schwedischen Theile haben auch nichts mit Speyer zu thun, sondern gehen wohl auf St. Ursula in Köln zurück. (Viborg, Ribe.)

Die Ziegeltechnik sei aus der Mark gekommen.

Französiche Einflüsse zeigten sich erst im XII. Jahrhundert. Um die deutschen Impulse nachzuweisen, zerlegt Seesselberg die germanische Langhauskirche in romanische und germanische Grundbestandtheile. Die Einführung des Christenthums habe bei uns eine zweifache Wirkung gehabt. Sie habe einmal eine Reaction des germanischen Culturideals hervorgerufen, stellenweise aber auch zu einer Romanisirung geführt. Keine Richtung sei zu vollkommener Klarheit gekommen. Die Vermischung bestehe bis heutigen Tages. Sicher aber ist die Romanisirung in Süddeutschland am besten gelungen.

Absoluter Vertreter des Romanismus ist z. B. der bekannte Grundriss von St. Gallen. Seine Merkzeichen sind: Kirchlichkeit und Betonung der Chorpartie.

Vertreter des Germanismus sind abgesehen von den besprochenen „Centralfestungskirchen" die daraus hervorgegangenen Westpartieen an St. Patroclus in Soest, den Domen zu Minden und Paderborn; noch reiner die Kirche zu Aa auf Bornholm. — Die Kennzeichen sind: Wehrhaftigkeit und Betonung der Westpartie.

In Maria Laach findet ein völliges Durcheinanderfliessen beider Richtungen statt.

Aufgabe der Wissenschaft sei zunächst, diese beiden Principien, Romanismus und Germanismus zu erkennen. Die Provincialismen sind dagegen von untergeordneter Bedeutung.

Die romanischen Kriterien der Langhauskirche seien im Einzelnen folgende:

1. Die Kreuzform. Das bedürfe keiner Begründung.[18])

---

[18]) Eine solche Begründung kann aber hier so wenig, wie bei zahlreichen anderen Behauptungen entbehrt werden. Es muss doch zunächst geschieden werden zwischen der crux commissa (signum Tau) und der crux immissa (capitata). Nach den Darlegungen Dehio's und v. Bezold's (die kirchliche Baukunst des Abendlandes I S. 157 u. ff.), denen Hugo Graf (opus francigenum u. Repertorium) widersprochen hat, ist diese kreuzförmige Basilika in der Zeit Karl's des Grossen entstanden und zwar im fränkischen Rheinland mit Hessen. Im X. u. XI. Jahrhundert ist dies Kreuz im Gebiet fränkischen und sächsischen Stammes die Normalform. In Allemannien und Bayern findet es sich nur sporadisch. „Im westfränkischen

2. Der Kryptendienst ist romanisch und nur erklärbar als Fortsetzung des Katakombencultus. Hier wird begründend angeführt, dass die englischen und romanischen Dome der Normandie und Norwegen's „fast niemals“ Krypten haben.[19])

3. Der Westchor mit Westkrypta.[20]) Die Westthürme gehen jedenfalls nicht auf die Campanile zurück, sondern sind germanische Eigenthümlichkeiten.

Die Germanischen Kriterien der Langhauskirche:

Die scandinavische kleine Langhauskirche (Typus Alsterhoug, Nordand vgl. die Skizze oben S. 206 Vegglitypus) konnte nur an friedlichen Stellen aufkommen. Ueberall, wo man des Schutzes bedurfte, baute man den Vertheidigungsthurm als Kirche. „Als aber das Langhaus Mode wurde“, legte man den gewohnten Rundthurm an das Langhaus.[21]) Bei grösseren Anlagen, wo die Verbindung schwieriger war, wurde der Thurm viereckig (vgl. Taf. III Aa und Oesterlar's). Man reducirte die Grössenverhältnisse auch in der Tiefe. So wurde der Westthurm oblong. Bald fällt die Vertheidigung weg, und man fängt an mit Lisenen etc. zu decoriren. Nun wird es üblich, die Thurmwand oben gabelförmig auseinanderzuschneiden (Fjenneslef auf Seeland und Magleby); vermuthlich, um eine Winde mit hinausstehendem Hebel zwischen den noch unter gemeinsamem Dach stehenden Oberthürmen aufzustellen.[22]) Gelegentlich rückt man dann die Thurmhälften aus einander, baut sie von unten getrennt auf und fasst sie als „neue Einheit“ (Corvey a. Weser). Mit den Treppenthürmchen an

---

Reiche wie in Italien ist es bis zur Mitte des XI. Jahrhunderts überhaupt unbekannt.“ — Auch wenn man gelten lassen will, dass das Vorhandensein der Querschiffsflügel überhaupt ein Kennzeichen des Romanismus wäre, so läge doch sicher in der Ausbildung der Kreuzform nach Obigem eher ein Germanismus als ein Romanismus vor. (Und wie steht es mit St. Olaf in Sigtuna, das S für einen Typus germanischer Baukunst ansieht?)

[19]) Bisher wurde angenommen, dass gerade in der Ausdehnung der confessio zur geräumigen Krypta ein Germanismus liege. „Es sind nur die germanischen Länder, in denen die Krypta als ein unbedingt nothwendiger Bestandtheil eines jeden grösseren Kirchengebäudes erachtet wurde.“ (Dehio u. v. Bezold S. 181.) Freilich, wenn Seesselberg nur sagen will, dass das Vorhandensein einer, wie auch immer gestalteten, unterirdischen Cultstätte auf italienisch-römische (nicht romanische) Einflüsse zurückgehe, so wäre ihm zuzustimmen.

[20]) Unter den Beispielen, die hier als Beleg aufgeführt werden, befindet sich auch Haddeby in Schleswig. Von einem ursprünglichen Rundthurm ist mir dort nichts bekannt. Wohl aber könnten Delve und Weddingstedt und nicht wenige Bauten in Holstein aus Vicelin's Zeit als Belege aus Schleswig-Holstein angeführt werden.

[21]) Hier wird einmal auf Dehio und v. Bezold verwiesen. Die Annahme, dass der Westchor in St. Gallen für Nonnen bestimmt gewesen sei, findet sich aber bei Dehio nicht.

[22]) Diese Begründung leuchtet nicht ein. Jeder andere Weg, eine Winde anzubringen, wäre doch bequemer und sicherer.

beiden Seiten des Westthurmes (Paderborn, XI. Jahrhundert, Husaby, Magdeburg, Münstermaifeld) tritt ein neues Motiv hinzu. Diese Thürmchen werden zur Vorderfläche des Hauptthurmes gezogen (Gandersheim, Neuwerker Kirche in Goslar). In Gernrode tritt nun schon das romanische Motiv der Westapsis hinzu,[23]) und von da bis zu Maria Laach ist nur ein Schritt. Inzwischen ist die constructive Verwendbarkeit der Thürme als Stützen der Gewölbe anerkannt worden. Sie traten nun auch an anderen Stellen zum Kirchengebäude hinzu. Diese Vertheilung der Thürme ist eine echt germanische Verstandesthat. — Man sieht, wie Seesselberg hier mit den einzelnen Bauten ohne Rücksicht auf Daten schaltet, um sie in die Entwicklung seiner „Motivenzusammenhänge“ einzureihen.

Auf die Behandlung des Thurminnern wollen wir nicht eingehen. Eine wichtige Rolle spielt dabei der z. B. in Dalby vorhandene Brunnen. Aber höchst überraschend sind wieder die Resultate, zu denen S. hinsichtlich der Structur des scandinavischen Langhauses gelangt. Seesselberg kommt, kurz gesagt, darauf hinaus, dass in Lund der Schritt zur Einwölbung des Mittelschiffs auf Grund des Quadrates am frühesten nachweisbar ist, dass nicht Lund von Speyer abhängig ist, sondern wenn von einer Beeinflussung die Rede sein könne, so sei Lund der gebende, nicht der nehmende Theil gewesen.[24]) Dazu ist nothwendig, bestimmt nach-

---

[23]) Sie ist m. W. nicht ursprünglich.

[24]) Um das zu widerlegen, müsste eine Abhandlung für sich geschrieben werden. Bisher war glaublich nachgewiesen, dass der Dom zu Speyer schon beim Tode Heinrich IV im Mittelschiff eingewölbt war (vergl. Wilhelm Meyer, der Dom zu Speier, und Dehio u. v. Bezold I, 462 u. ff., sowie die Urkunde bei Remling v. J. 1105 von Heinrich IV, „et a nobis gloriose constructam“). — Die ursprünglichen Gewölbe sind in Lund so wenig vorhanden, wie in Speyer. Wenn S. behauptet, dass bei allen deutschen „frühromanischen“ Bauten (Speyer?) mit einem „vermuthlich“ gerechnet werde, während bei Lund Alles bestimmt nachweisbar sei, so muss doch bemerkt werden, dass auch in Seesselberg's Beweisführung über Lund, wenn auch nicht das „vermuthlich“, so doch das „wohl“ und „so gut, wie sicher“! eine ebenso starke Rolle spielen. Bevor die kühnen Behauptungen über Lund aufgestellt wurden, musste unbedingt erst die bisherige Meinung, dass Speyer schon 1106 eingewölbt gewesen sei, mit gründlichem Material widerlegt werden. Dasselbe gilt von Cluny und St. Ambrogio. — Die Unwahrscheinlichkeit, dass der riesige Kaiserbau Heinrich's von dem verhältnismässig kleinen nordischen Lund beeinflusst worden sei, wird doch angesichts der gesammten Geschichtslage nicht dadurch weggeschafft, dass ein paar Belege dafür beigebracht werden, dass auch Lund in jenen Tagen eine bedeutende Rolle gespielt hat. Die seit 1076 angeführten Aeusserungen und Handlungen der Päpste Innocenz II, Paschalis II, Eugen III und Anastasius IV beweisen das ja. Aber was bedeuten sie gegen die Fragen, um die es sich zwischen Heinrich IV und dem Papstthum handelte?! Pleonasmen, wie sie Abt Peter von St. Remi an Bischof Eskil schreibt, „dass sein Ruf die ganze Welt erfülle“, sind in jener Zeit mehr nachweisbar. — Das bewusste Hinzielen auf das gebundene System durch quadratische Grundlegung ist doch wahrlich nicht zuerst in Lund nachweisbar. Dass das schon z. B. in St. Michael in Hildesheim vorlag, ist doch nicht zu verkennen. — Allgemeine

zuweisen, wann der Dom zu Lund eingeweiht worden ist, und nun spielt natürlich das Urkundenmaterial und „die authentische Methode“ eine Rolle. — Der Dom zu Lund war „vermuthlich“ ungefähr 1074 durch König Harald Hein gegründet. Die Urkunde Knut's nennt den Dom 1085: ecclesia Sancti Laurentii nondum perfecta. „Ziemlich gewiss“ ist, dass Knut 1086 schon in der Krypta begraben wurde, 1086 waren „wohl“ die oberen Chorwände schon in die Höhe geführt. 1123, 1126, 1131 werden Altäre in der Krypta geweiht. Die Krypta war also „wohl“ da schon eingewölbt. Zwischen 1123 und 1145 ist dann das obere Langschiff eingewölbt worden. Der Beweis nun, dass diese Obermauern von 1123 bis 1145 schon Gewölbe getragen haben, ist fast raffinirt zu nennen.

1. Seesselberg hat die Schichten an den Hauptpfeilern gemessen und constatirt demnach, dass die Vorlagen vor den Pfeilern ursprünglich sind.

2. Er hat an den Pfeilern und ihren Fusspunkten zahlreiche Bleimassen gefunden,[25]) die den Beweis liefern, dass die Kirche eingewölbt war. Denn sie war mit Bleidach gedeckt. Das geschmolzene Blei hat sich in den Zwickeln an den Pfeilerköpfen vor dem Zusammenbruch des Gewölbes gesammelt und ist dann an den Pfeilern heruntergelaufen.

3. An den jetzt vorhandenen Gurtbögen misst Seesselberg, dass die unteren, alten Theile noch auf den Halbkreis angelegt waren. Erst in Höhe von 2,65 über dem Kämpfersims bricht der alte Rundbogen ab, um in den neuen Spitzbogen übergeführt zu werden.

* * *

4. Die englische und die englisch-normannische Baukunst in Scandinavien.

England ist ohne rechten Einfluss auf Schweden, aber von grossem auf Norwegen geworden.

Die Bildungsprincipien der englisch-normannischen Bauweise sind gänzlich andere als die der deutschen. Dort steht der Thurm im Osten

---

Beweismomente, wie z. B. die Behauptung, dass sich „neuschöpferische, originelle“ Thaten, wie die Gesammteinwölbung eher von einem weniger verbrauchten Volke, wie dem nordischen, als von den in der Cultur höher stehenden Südgermanen erwarten liessen, sind doch von zweifelhaftem Werth. Besser noch liesse sich der Spiess umkehren und behaupten, dass eine solche lange angestrebte, technische Lösung am ehesten bei den in der Cultur hoch stehenden Völkern zu erwarten ist.

[25]) Es ist das eines jener Momente, die die Widerlegung Seesselberg's schwer machen. Wenige von uns, die wir Bauten eingehender untersucht haben, werden sich das Zeugniss ausstellen können, dass sie die Pfeiler an allen Stellen auf Bleispuren untersucht haben, die eventuell als Beweismittel für ehemals vorhandene Gewölbe dienen könnten. Wer giebt uns nun aber den Beweis, dass diese Bleispuren auf den Brand von 1234, und nicht etwa auf einen späteren zurückgehen?

(Acker in Norwegen), hier im Westen (Limburg a. d. H.). — Die eigenthümliche Dachbinderconstruction, die „wahrscheinlich“ von Norwegen erst nach England gekommen ist, giebt fast gar keinen Seitenschub. Daher bedarf man nicht so starker Mauern. Man konnte innen Laufgänge und Zierarcaden anbringen und früh schon die Höhendimension betonen. So wurde frühzeitig eine normannische Gothik angebahnt, die nur in sehr losem Zusammenhange mit der französischen und mit der deutschen Gothik stehe. Bauten, wie Trondjem haben mehr ornamentalen als constructiven Werth. Die Kirchen in Sigtuna (St. Olaf und St. Peter) geben uns ein Bild, wie um das Jahr 1000 in England gebaut wurde. Wesentlichstes Kennzeichen der englischen Bauweise ist der hohe, zur Vertheidigung eingerichtete Vierungsthurm, der auch durch die Gothik hindurch bleibt. — Diese englisch-normannische Bauweise hat auf Deutschland Einfluss gehabt. Die Kirche zu Rosheim im Elsass sei nicht auf südliche, sondern auf nordische Typen zurückzuführen.

Auf das Schlusswort, das manche werthvolle Folgerungen für die Bauweise der Gegenwart enthält, möchte ich hier nicht näher eingehen.

II.

Damit glaube ich die wesentlichsten Züge des Gedankenganges des Seesselberg'schen Werkes dargelegt zu haben. Die Ausführlichkeit des Referats möge ihre Entschuldigung finden in dem zu Anfang ausgesprochenen Wunsche, die Discussion der gelehrten Welt über die einzelnen Behauptungen in Fluss zu bringen, da ich sie für fruchtbar halte. Die Discussion wird sich nicht mit dem Ganzen, sondern mit der eingehenden Prüfung der zahllosen neuen Behauptungen im Einzelnen zu beschäftigen haben. Seesselberg wird sich selbst sagen, dass es von vornherein unwahrscheinlich ist, dass ein mühsam durch gewissenhafte Forschungen von Generationen zu Stande gebrachtes Resultat auf einen Ansturm durch eine, wenn auch noch so weit ausholende und glänzend ausgestattete, Publication über den Haufen geworfen werden kann.

Niemand wird das Werk aus der Hand legen, ohne wesentliche Anregungen erhalten zu haben, ohne sich zu sagen, dass recht wichtige Fragen der frühmittelalterlichen Kunst und Cultur noch offen sind und einer besseren Beleuchtung bedürfen; und man wird in der Ueberzeugung bestärkt werden, dass die Forschung des abgelaufenen Jahrhunderts wohl zu stark von einer a priori feststehenden Annahme südlicher Einflüsse gefärbt worden ist, dass also die Möglichkeit der Einwirkung nationaler Grundlagen schärfer in's Auge zu fassen ist.

Aber Niemand wird, glaube ich, vollkommen überzeugt werden von der Beweisführung Seesselberg's, so dass er das Alte aufgäbe und der neuen Fahne mit gutem Gewissen folgte.

Das liegt wesentlich an Seesselberg's Forschungsmethode, mit der ich mich zum Schluss beschäftigen möchte.

Der auffallendste Eindruck, den der Kunsthistoriker unserer Tage bei der Lectüre des Werkes haben wird, ist der, dass der Verfasser auf Jahreszahlen geringen Werth legt. Das ist nicht Lapsus, sondern volle Absicht. „Jahreszahlen sind (bei der Entwicklungsmethode) ziemlich belanglos“, erklärt er ausdrücklich S. 99.[26])

An mehreren Stellen, und vielleicht öfter, als nothwendig ist, spricht der Verfasser von seiner Methode, so im Vorwort, in der Note 26, zu Beginn des 3. Abschnittes und auf, S. 98 u. ff.

Er nennt die bisherigen Forschungsmethoden irreleitend nämlich:

1. die descriptive oder authentische,
2. die vergleichend Methode

und er ponirt dem gegenüber

3. die Entwickelungsmethode, welche vor Irrthümern am sichersten bewahre.

Unter der authentischen Methode versteht er die Forschung, die sich lediglich auf den gegenwärtigen Befund und das Urkundenmaterial stützt. Des krassen Beispiels, das auf S. 68 angeführt wird, und das auf die Geschichte von dem „alten“ Messer, hinauskommt, das zuerst eine neue Klinge und dann ein neues Heft bekommen habe, bedurfte es wohl kaum, um darzulegen, dass man bei nicht umsichtiger Anwendung der Methode zu Irrthümern kommen kann. Das Beispiel der Forschung über St. Michael in Hildesheim allein sollte beweisen, dass man sich durch Uebereinstimmung von Befund und Urkunde noch nicht täuschen lässt. Gewiss kann man zu Irrthümern gelangen, wenn man ein Entwicklungs-System lediglich auf Urkunden aufbauen wollte. Aber deshalb bleibt doch die urkundliche Forschung die Grundlage alles Weiteren. Erst muss ich wissen, was ich denn authentisch nach Befund und Urkunde vor mir habe, ehe ich es wagen darf, ein Bauwerk in irgend eine Reihe einzugliedern und daraus Schlüsse zu ziehen.

Die vergleichende Methode ist sicher auch allein nicht ausreichend. Sie stützt sich darauf, dass ich, wenn ich die gleiche Configuration oder Form in gleicher Zeitsphäre an verschiedenen Orten finde, dem Zusammenhange zwischen beiden Bauwerken nachspüre. Gewiss kann man dabei irren. Gewiss ist das „post hoc“ nicht ohne Weiteres in ein „propter hoc“ umzuwandeln, und es ist durchaus möglich, dass ein zeitlich jünger beurkundeter Bau den älteren Typus aufweist als ein älterer. Aber die Forschung hat auch damit gerechnet. Der Nachweis aber dafür, dass wir es im jüngeren Bau mit einem älteren Typus zu thun haben, kann doch

---

[26]) Die Abneigung gegen Daten sollte nicht so weit gehen, dass auch die einschlägige Litteratur meist ohne Jahreszahlen citirt wird, so z. B. das Werk: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes von Dehio und von Bezold S. 77. a. 36. Dasselbe ist freilich nur ein paarmal angeführt. Mit einem Werke von so grundlegender Bedeutung für die Geschichte der Baukunst hätte sich der Verfasser aber beständig auseinandersetzen müssen.

nur immer wieder auf historischem Wege geliefert werden. Sonst schweben wir in der Luft. Nehmen wir ein krasses Beispiel. Was sollte ich demjenigen erwiedern, der z. B. den Versuch machte, das bisher grosse Schwierigkeiten bereitende Querschiff der christlichen Kirche auf den die Diele schneidenden Querraum des altsächsischen, wahrscheinlich urgermanischen Bauernhauses anstatt auf die alae des Atriums zurückzuführen?! — Nach Seesselberg's Muster könnte man auch hier dem „Motivenzusammenhange“ nachspüren wollen. Die Widerlegung wäre doch nur durch urkundliche Zeugnisse möglich! —

Jede Methode muss ihren festen Halt, ihren Prüfstsein haben. Die urkundliche, authentische Methode kann mit voller Sicherheit sagen: „Der Bau ist später als jener“, oder sie muss ein „non liquet“ constatiren. Die Urkunde oder die an der Urkunde geprüfte Form, bildet hier einen absolut sicheren Maassstab.

Die vergleichende Methode kann mit absoluter Sicherheit die Aehnlichkeit eines Kunstwerkes mit anderen constatiren und die Frage aufwerfen, wie diese Aehnlichkeit zu erklären ist. Sie darf nicht a priori annehmen, dass das gleiche Resultat gleiche Wurzeln habe. Aber sie kann die Thatsache nachweisen, dass es in der menschlichen Natur liegt, nachzuahmen, auf Stufen, die anderswo gewonnen sind, weiter zu bauen und constructive, technische und künstlerische Consequenzen zu ziehen, die anderswo angebahnt wurden. Sie kann oft genug urkundlich die Beziehungen zwischen einer Kunststätte und der anderen nachweisen und daher auch Vertrauen beanspruchen in Fällen, wo diese bestimmten Beziehungen nicht unmittelbar nachweisbar sind.

Was nun hat die Seesselberg'sche Methode für Grundlagen und Prüfsteine?

Es ist zunächst die Ueberzeugung, dass jedes Volk, in Sonderheit die Germanen, die künstlerischen Motive aus Eigenem gefunden und entwickelt haben und dass sie, wenn Neues in ihren Gesichtskreis trat, geneigter waren, ihr Eigenes dem Neuen zu assimiliren als einfach nachzuahmen. Lässt sich also ein Motiv neben der Ableitung vom Fremden auch auf eigene Entwicklung zurückführen, so ist der letzte Weg als der richtige anzuerkennen.

Seesselberg's Methode beruht weiter auf der Ueberzeugung, dass in der Formenentwicklung kein Rückgang stattfindet, und dass in dieser Formenentwicklung wesentlich mit Logik und ästhetischer Folgerichtigkeit, nicht auch mit Laune und Willkür der Phantasie zu rechnen sei.

Annahmen und Ueberzeugungen können niemals zur Grundlage und zum Prüfstein einer Methode gemacht werden. Sonst kommt man dazu, das, was man beweisen will, zur Voraussetzung zu machen.

Die aufgestellten Fundamentalsätze müssen also erst bewiesen werden, ehe sie Kriterien abgeben können. Das kann geschehen durch Analogieschlüsse nach andern Völkern, deren Entwicklung uns klarer vorliegt, als die der Germanen. Zwingend wäre der Beweis natürlich nicht.

Zwingend wird er immer erst durch Datirung und Nachweis historischer Zusammenhänge.

Wollte Seesselberg den zwingenden Beweis liefern, dass wir es mit einem eigenen, urgermanischen Motiv zu thun haben, so hätte zunächst der Versuch gemacht werden müssen, nachzuweisen, dass dies Motiv anderwärts nicht vorkommt.

Kommt das Motiv anderwärts vor, so muss durchaus der Versuch gemacht werden, festzustellen, wo es früher auftritt. Die Wahrscheinlichkeit, dass das spätere Auftreten mit dem früheren im Zusammenhang stehe, bleibt so lange bestehen, als nicht nachgewiesen werden kann, dass jegliche Beziehungen zwischen beiden ausgeschlossen sind.

Kann das frühere oder spätere Auftreten eines Motives in verschiedenen Völkern aber nicht festgestellt werden, so kann man zu zwingenden Schlüssen eben nicht kommen.

Hätte Seesselberg bei jedem Motiv diesen Weg beschritten, so würde man fester fussen und geneigter sein, wo andere Erklärungen als unhaltbar nachgewiesen sind, den neuen Erklärungen zu vertrauen. Nur auf diesem Wege bleibt man vor Willkürlichkeiten bewahrt, als welche mir z. B. die Annahme erscheinen will, dass das Pfeifencapitell auf den Zickzack zurückgehe. — In dem Maasse, in dem es möglich sein wird, das Alter der verschiedenen Entwicklungsstufen festzustellen, in dem Maasse wird Seesselberg an Glaubhaftigkeit gewinnen.

Der Versuch, das Alter einer Entwicklungsphase zu bestimmen, ist aber in Seesselberg's Werk fast grundsätzlich vermieden.

An wichtigen Stellen wird als Begründung dafür, dass es sich um eigene Motive des germanischen Volkes handle, auf die gleichmässige Verbreitung desselben Typus in weiten Gebieten hingewiesen. Es ist aber doch nicht ausgeschlossen, dass diese Einheitlichkeit bei manchen Dingen, wie z. B. dem Centralbau, auf die in einheitlichem Geiste vor sich gehende Ausbreitung des Christenthums und seiner Formen zurückzuführen ist.

Richtig ist zweifellos, dass diese Forschung nach den ältesten „Motivenzusammenhängen“ stets und stärker als bisher im Auge behalten werden muss. Sie muss aber auf Schritt und Tritt begleitet sein von der urkundlichen und vergleichenden Methode. Von practischem Werth wird Seesselburg's Formendarwinismus doch erst dann, wenn das Alter jeder Entwicklungsphase eruirt werden kann.

Sehr viele seiner Beweisführungen leuchten mir an sich völlig ein. Aber das Vertrauen muss fehlen, so lange ich keinen festeren Boden unter den Füssen habe, als jene oben dargelegten Voraussetzungen. Um z. B. das fortgeschrittene Stadium der Aachener Palastkapelle im Verhältniss zu jüngeren Bauten, die ältere Typen vertreten sollen, zu erklären, reicht für mich die „höhere Cultur“ der Franken Karl des Grossen nicht aus, um so weniger als an andrer Stelle (Lund) wieder mit dem Grundsatze operirt wird, dass schöpferische Thaten eher von in der Cultur zurück-

stehenden, „weniger verbrauchten“ Völkern, als von höher stehenden zu erwarten seien. —

Trotz Alledem bleibt das Verdienst Seesselberg's noch gross genug. Sein Verdienst besteht darin:

1. nachdrücklich hingewiesen zu haben auf die Wichtigkeit, welche die altgermanische Cultur für das Verständniss der mittelalterlichen Kunst haben muss.

2. Die Möglichkeit erwiesen zu haben, dass Vieles, was wir bisher auf die Rechnung fremder Einflüsse geschrieben haben, auf heimische Impulse zurückgeführt werden kann.

3. Für einzelne Motive wie z. B. die Baumanbetung und die romanischen, thierverzierten Ranken, denen wir bisher rathlos gegenüber gestanden haben, eine plausible Erklärung gefunden zu haben.

Diese Verdienste sind gross genug, um das Werk trotz aller Bedenken zu würdigen. Ich würde es nicht für richtig halten, wenn man in der kunsthistorischen Welt, an Manchem, was ja in diesem Werke offenbar nicht zünftig [27]) ist, Anstoss nehmen wollte. Wir haben allen Grund, dankbar zu sein, wenn uns von grossen Gedanken getragene Anregungen gebracht werden, die die wissenschaftliche Forschung vor dem Versanden im Kleinkram der Specialisirung bewahren. Der nachdrückliche Hinweis auf die Vernachlässigung altgermanischer Cultur durch die deutsche Kunstgeschichtsforschung scheint mir so bedeutsam, dass ich schon deswegen Seesselberg's Werk eine bahnbrechende Bedeutung zuschreiben möchte.

---

[27]) Nicht blos die Forschungsmethode, sondern auch die Form der Darstellung ist vielfach ungewöhnlich. Ich hoffe nicht kleinlich zu erscheinen, wenn ich hier auf einige dieser Dinge hinweise. Wenn auch die Belastung einer Arbeit durch Litteraturnachweise unbequem ist, so hätte der Verfasser doch an den zahlreichen Stellen, wo er sich z. B. mit den Forschungen von Dehio und von Bezold im Widerspruch befindet, mit einem Worte erwähnen müssen, weshalb er die gegnerische Ansicht für hinfällig hält. Das grosse, bis jetzt doch umfangreichste und grundlegende Werk für mittelalterliche Architektur ist nur ein paar Mal genannt, obwohl es Seesselberg sehr wohl kennt. — Ungewöhnlich sind Ausdrücke wie „die Heranreife“, „Anhörige“ (S. 79), „arteigene Säulenstellung“, „Hausgestaltigkeit“ (S. 80), „Insaugefassung“ (S. 82), „Abbluete“ (S. 87), um nur aus ein paar Seiten Beispiele zu bringen. Die Schreibart der Diphthonge in den lateinischen Lettern wirkt störend, so dass man bei manchem Worte, wie z. B. „ummaeuerte“ S. 82 stutzt. Da ich einmal bei solchen Aeusserlichkeiten bin, sei es gestattet, auch darauf hinzuweisen, dass der übermässige Fettdruck der Resultate beim Lesen unbequem ist. Unbequem ist das Format des 1. Bandes. Man hätte den Text für sich geben und die 150 Abbildungen in den Tafelband nehmen sollen.

Dagegen möchte ich andererseits betonen, dass ich mich kaum entsinne, so wundervolle Architekturaufnahmen z. Th. mit ganz eigenartiger Technik gesehen zu haben, wie bei Seesselberg.

Fehlt auch, wie ich darzulegen suchte, an wichtigen Stellen noch die beweiskräftige Unterlage, so gewinnt man doch aus dem Werke allein den Eindruck, vor einer Persönlichkeit zu stehen, an die wir hohe Erwartungen für die Zukunft knüpfen dürfen.

Kiel. *Adelbert Matthaei.*

Malerei.

A. Warburg. Bildnisskunst und Florentinisches Bürgerthum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Fast gleichzeitig mit dem Uebergang des Kunsthistorischen Instituts in Florenz an das Deutsche Reich sind aus dem Kreise der im Institut bisher thätigen Jünger der Kunstgeschichte ein paar Publicationen über Florentiner Kunst zur Ausgabe gelangt, die für die Bedeutung der Anstalt bestes Zeugniss ablegen. Der Band mit den Studien des Directors, Prof. H. Brockhaus, wird an anderer Stelle ausführlich besprochen werden; hier möchte ich auf die wenige Wochen früher erschienene Schrift von Dr. Warburg aufmerksam machen, die ein Capitel aus der Bildnisskunst und dem Florentiner Bürgerthum behandelt und eine Folge grösserer und reich illustrirter Aufsätze darüber verspricht. Warburg hat durch seine Abhandlung über Botticelli's Geburt der Venus und den Frühling, die schon von zehn Jahren erschienen ist, ein sprechendes Zeugniss von dem Interesse gegeben, welches er der Florentiner Renaissance entgegenbringt. Die neue Arbeit zeigt, wie vertraut er sich inzwischen mit diesem weiten Gebiete gemacht hat.

Die Aufgabe, „dem Verhältniss zwischen Bildner und Abgebildeten“ in Florenz zur Zeit der Renaissance nachzugehen, beginnt der Verf. mit der Studie über eines der Fresken Domenico Ghirlandajo's in der Sassetti-Kapelle von Santa Trinita zu Florenz. Er führt uns in dem Lünettenbild, in dem der hl. Franz dargestellt ist, wie ihm die Ordensregel durch den Papst bestätigt wird, in den Kreis der Stifter und ihrer Angehörigen, die hier mit ihren lebenswahren Gestalten im Vordergrunde das historische Motiv fast in den Hintergrund verdrängen. Dargestellt sind Francesco Sassetti, der Stifter, und sein Bruder Bartolommeo, zwischen ihnen und über sie hervorragend die vornehme Gestalt ihres Herrn, Lorenzo dei Medici, zu dem, geführt von ihren Lehrern, seine drei kleinen Söhne die Treppe hinansteigen. Im vordersten weist er Giuliano nach, den späteren Herzog von Nemours, den sein Erzieher Poliziano an der Hand führt. Ihnen folgen Piero und der spätere Papst Leo X, dessen hässliche Züge schon in dem Knabenantlitz sich verrathen. In ihren Begleitern erkennt Warburg zwei andere Gelehrte des Mediceischen Hofes, Matteo Franco und Luigi Pulci.

Als Beweismaterial für die Identificirung der Portraits bedient sich Verf. besonders der gleichzeitigen Medaillen. In den weiteren Arbeiten, die er uns in Aussicht stellt, wird er hoffentlich Gelegenheit nehmen, seine Kenntniss der Künstler und der ganzen vornehmen und gelehrten Welt von Florenz im Quattrocento auch zu ausführlichen Studien über die Florentiner Medailleure dieser Zeit zu benutzen. Es ist das ein Feld, das so gut wie noch ganz unbestellt ist, wo die meisten Künstlerbenennungen bisher irrthümliche waren und die Geschichte der Dargestellten noch sehr im Argen liegt. Und doch verdienen die Florentiner Medailleure unsere Beachtung fast in gleicher Weise wie die grossen Medailleure des Quattrocento; steht doch Niccolò di Forzore Spinelli, dessen Werk das aller anderen Medaillenkünstler an Zahl bei Weitem übertrifft, auch an künstlerischem Werth selbst dem Vittor Pisano nahe. Da er zugleich in Florenz und Rom, wie in den Niederlanden und in Frankreich thätig war, wird er Warburg bei seinen Studien über die Beziehungen von Florenz zu diesen Ländern und ihrer Kunst von besonderem Interesse sein. *Bode.*

Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden — herausgegeben und besprochen von Dr. **Karl Woermann,** München, Franz Hanfstaengl. (Letzte (10.) Mappe 1898.)

Mit starker Verspätung mache ich auf den Abschluss des grossen Werkes aufmerksam, das den Zeichnungen des Dresdener Kupferstichcabinets gewidmet ist. Ich habe in dieser Zeitschrift (XX, S. 69 ff.) ausführlich über die drei ersten Lieferungen dieser stolzen Publication gesprochen und die abgebildeten niederländischen, deutschen und italienischen Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts kritisch betrachtet. In der sorgfältigen und vorsichtigen Art, die gerühmt wurde, hat Karl Woermann das Werk weitergeführt und zu Ende gebracht. Das Ganze umfasst 427 Zeichnungen in 10 Mappen. Damit ist das Material, das die Dresdener Sammlung bietet, ganz besonders vollständig veröffentlicht. Fast alle historisch bemerkenswerthen und hervorragenden Blätter liegen in vortrefflichen Lichtdrucken vor. Die Vorzüge und die Mängel der Sammlung werden deutlich. Die italienische Hochrenaissance ist gar zu spärlich vertreten, leidlich gut dagegen die deutsche Kunst des XVI. Jahrhunderts, von Dürer abgesehen, und am besten die holländische Kunst des XVII. Jahrhunderts. Namentlich die Landschaftsmaler treten recht stattlich auf.

Die vierte Mappe enthält niederländische Zeichnungen des XVI. Jahrhunderts, dabei wenige, deren Bestimmung kritische Bemerkungen herausfordert. Die unter Nr. 112 abgebildete Zeichnung von ziemlich lockerem Stil, zwei von Rankenwerk umrahmte weibliche Figuren, hat mit Hieronymus Bosch gar nichts zu thun, und Nr. 113, zwei höllische Phantasiegeschöpfe, zeigt wohl etwas von seiner Erfindung, aber nichts von seiner Formensprache. Weit ernstlicher kommt die hoch alterthümliche Gruppe mit Maria und Johannes (Nr. 114), die demselben Meister hypothetisch zugeschrieben ist, für ihn in Betracht. Gut ist Pieter Brueghel d. Aelt.

vertreten. Mit dem grossen Namen Quentin Massys sollten so manirirte oder selbst widerwärtige Dinge, wie die unter Nr. 117 und 118 publicirten Blätter in keiner Weise verbunden werden. Die schöne Zeichnung Nr. 21, die Kreuzigung des hl. Andreas, wohl die Visirung einer Glasscheibe, steht dem Jan Gossaert ganz fern und gehört zu jener grossen Gruppe, die bis auf Weiteres unter dem Namen des Herri met de Bles zusammengehalten werden muss. Eine Copie dieses Blattes wurde 1897 bei Helbing (Sammlung J, W. Nr. 336) versteigert. Eine der Dresdener gleichwerthige und stilistisch nah verwandte Zeichnung wurde kürzlich aus der Pembroke-Sammlung publicirt (die Zurückweisung des Opfers im Tempel).

Rembrandt nimmt eine ganze Mappe — die achte — für sich in Anspruch, mit 49 Blättern, die fast ausnahmslos über jeder Bezweiflung stehen. Der Löwe (Nr. 303) ist freilich wohl mit Recht mit Bedenklichkeit betrachtet worden. Die zum Theil sehr schönen Zeichnungen sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung geordnet. Die Beobachtungen Hofstede de Groot's und v. Seidlitz' sind mit Nutzen verwerthet. Die beiden in der Mappe 9 abgebildeten Zeichnungen Nr. 374 und 375, die mit Fragezeichen dem Delfter Vermeer und dem Nicolaes Maes zugeschrieben werden, sind wohl auch von Rembrandt, wie zuverlässige Kenner glauben. Es ist doch nur das Motiv, das verführt, an den Delfter Meister zu denken vor der Skizze des Gelehrten, der einen Globus studirt. Dass der selbstständige Meister sich an Rembrandt so eng angeschlossen hätte, ist wenig wahrscheinlich. Die Periode der Hyperkritik in Hinsicht auf Rembrandt's Zeichnungen ist überwunden. Mit grösserem Vertrauen wird wieder aus dem unvergleichlich reichen Schatze geschöpft.

Die fünfte Mappe enthält vlämische und französische Zeichnungen des XVII. Jahrhunderts, die sechste Blätter aus der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, die Mappen 7 und 9 bringen die holländischen Arbeiten, von Rembrandt abgesehen, und eine Reihe hübscher Zeichnungen des XVIII. Jahrhunderts, französischer und deutscher ist in der letzten Mappe vereinigt.

Zu kritischen Einwendungen oder Ausstellungen bieten die Bestimmungen wenig Anlass. Im Allgemeinen sind sie sicher fundirt, und alles Hypothetische ist sehr vorsichtig eingeführt. In der neunten Mappe ist eine Studie (Nr. 345) unter dem Namen „Bega“ publicirt, die mit diesem Meister nichts zu thun hat, vielmehr eine Arbeit Adriaen's van de Velde oder eher noch eine Copie nach einer Zeichnung Adriaen's ist. Im Museum Fodor wird eine gegenseitige Wiederholung dieses Blattes mit Recht unter Adriaen's Namen bewahrt. Merkwürdig im kunsthistorischen Zusammenhang, obgleich an sich ziemlich langweilig, sind die beiden sauberen Brust bilder von der Hand des Matthys v. d. Berghe. Beide Zeichnungen sind, wie mir scheint, nach Gemälden des XVI. Jahrhunderts genau reproducirend ausgeführt und geben die Vorstellung von zwei wichtigen verschollenen Bildern. Das eine Blatt (Nr. 359) ist nach einem Portrait des

jüngeren Joos van Cleve das andere (Nr. 360) nach einem Bildnisse des Tizian gezeichnet und stellt Daniele Barbaro dar. Die Bestimmung des zweiten Stückes wird durch eine Radirung Wenzel Hollar's erleichtert, die andere Bestimmung ist rein stilkritisch.

Friedländer.

Kunsthandwerk.

Julius v. Schlosser. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben mit Genehmigung des h. Oberstkämmereramtes Seiner k. und k. apostolischen Majestät. Wien, Anton Schroll. 1901. gr. 4⁰. 50 Taf. in Lichtdruck und 3 Taf. in farbiger Radirung und Heliogravüre. 33 S. Text mit 23 Illustrationen.

Das vorliegende Album bildet das sechste in der Reihe ähnlicher Publicationen, wodurch eine Auswahl aus den überreichen Schätzen der kaiserlichen Kunstsammlungen weiteren Kreisen in Nachbildungen vorgeführt werden. Vielleicht mehr noch als seine Vorgänger, die den Waffen, den Antiken, den Portraitmedaillen des österreichischen Herrscherhauses und Arbeiten der Goldschmiede und Juweliere gewidmet waren, wendet es sich nicht blos an die Fachkreise, sondern auch an das kunstsinnige Publicum: reproducirt es doch nicht blos die künstlerisch, sondern auch historisch wie kulturgeschichtlich bedeutendsten Denkmäler des sog. kunstgewerblichen Genres, das sich ja heute der besonderen Gunst der weitesten Kreise zu erfreuen hat. Darin ist allerdings, nach der örtlichen Aufstellung der Bestände der kaiserlichen Museen, auch die Plastik im engeren Sinne hier mitinbegriffen; ihr sind sogar etwas mehr als die Hälfte der Tafeln eingeräumt. Das Gepräge der Sammlung, die wesentlich aus einer alten Kunstkammer (der „Ambraser“ Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol) und aus einer Schatzkammer zusammengewachsen ist, und die Vorzüge, aber auch die Schwächen eines Amateurcabinets grössten Stils an sich trägt, offenbart sich somit auch in unserer Publication, und gern kommt der Beschauer, indem er sein Auge nach einander über die mannigfachen Prachtstücke schweifen lässt, dem Ersuchen des Herausgebers nach, einige Buntheit der Tafeln nachsichtig zu beurtheilen, da sich auch darin vielleicht das Wesen der Sammlung abbilde. Wenn v. Schlosser indess den begleitenden Text blos als bescheidenen, den augenblicklichen Stand seiner Erfahrungen wiedergegebenen Commentar betrachtet wissen will, der nach allen Richtungen hin noch der Ergänzung und Richtigstellung bedürfen werde, so müssen wir doch hervorheben, dass der Verfassers — ganz abgesehen von der stets geistvollen Weise, womit seine kenntnissreiche Feder jedes Object ihrer Behandlung zu beleben versteht — den Leser nicht nur in präciser Fassung über die historische Stellung der vorgeführten Stücke orientirt, sondern diese letztere in mehr als einem Falle genauer umschreibt, als es bisher der Fall gewesen ist.

Dies ist um so dankbarer und nachdrücklicher hervorzuheben, als die meisten Objecte seines Albums als Inedita gelten dürfen; nur einige davon sind schon vorher in wenig verbreiteten, veralteten oder unzulänglichen Publicationen veröffentlicht gewesen. Uebrigens hatte Director von Schlosser die Freundlichkeit, uns manche wesentliche Ergänzungen zum Text seiner Publication als Ergebniss seitheriger Forschungen mitzutheilen, die wir bei der nachfolgenden kurzen Besprechung der vorgeführten Hauptstücke mit verwerthen.

So bestätigen folgende Angaben, die im Text zu Tafel I, das interessante Spielbrett aus dem Besitz Otto's von Kärnten († 1310) darstellend, geäusserte Vermuthung, es dürfte sich dabei um eine oberitalienische, wahrscheinlich venezianische Werkstatt handeln, die ähnlich wie später das Atelier der Embriachi auch den Norden mit ihrem höfischen Geräth versorgt habe. Ganz dieselbe Technik zeigt nämlich der Einband des Plenariums Otto des Milden von 1339 im Welfenschatz. Seine Gemahlin Agnes († 1364) ist aber eine Nichte der älteren Agnes, Nichte Otto's von Kärnten und Gemahlin Andreas III von Ungarn, der in Venedig geboren war; von ihr stammt auch der venezianische Tragaltar Karl des Kühnen in Bern. Auch dieser war ursprünglich wahrscheinlich ein Schachbrett und in Venedig verfertigt (vergl. Neumann's Publication über den Welfenschatz, Wien 1891, S. 149 ff.) — Bei dem Holzrelief des Hufwunders des hl. Eligius (Taf. V, 2) möchten wir das „süddeutsch" seines Ursprungs durch „unterfränkisch" ersetzt haben, so nah steht es im Charakter manchen Arbeiten jener Schule. Interessant ist übrigens der Vergleich unseres Reliefs mit dem in der Predella von Nanni di Banco's hl. Eligius an Or S. Michele: hier der treuere Realismus bei grösserer Herrschaft über die Form und einem hochentwickelten Sinn für ihre Schönheit und für Grazie der Bewegung, — in dem etwa um ein halbes Jahrhundert älteren Werke des Florentiners dagegen das Geschick der Composition, der monumentale Sinn für die Betonung nur des Wesentlichen. — Bei den zwei Medaillons in translucidem Email (Taf. VI, 1 u. 2) möchten wir mit Courajod für den italienischen, nicht wie Schlosser will, französischen Ursprung eintreten; ein Doppelmedaillon derselben Werkstatt und gleicher Grösse weist er übrigens neuerdings im britischen Museum nach (Vorderseite: Madonna, Revers: hl. Hieronymus). — Zu dem Kopf des Täufers (Tafel VI, 5) bemerken wir, dass neuerdings ein dem Hercules von Francesco da S. Agata in der Wallacesammlung nicht ferne stehendes Holzfigürchen eines nackten Bettlers (?) der Sammlung eines Florentiner Kunstfreundes (Mr. Charles Loeser) einverleibt worden ist. — Ueber die Tafel IX abgebildete Marmorbüste Alfonso I von Dom. da Montemignano haben wir seither in dem Jahrbuch der preussischen Museen, 1902 S. 12 ausführlich gehandelt, weshalb wir uns erlauben, auf das dort Gesagte zu verweisen. v. Schlosser bemerkt uns dazu, dass die als „Jo. Andr. Calderius S. Palat. Ap. Caus. Aud. Floruit Anno MCCCCXXIV" bezeichnete Marmorbüste im South-Kensington Museum, die dieselbe ungewöhnliche Form des Büsten-

abschnitts zeigt, vielleicht von der gleichen Hand sein könnte. Wir vermögen aus mehr denn zwanzig Jahre alter Erinnerung heute über die Stilverwandtschaft der beiden Werke kein Urtheil abzugeben; doch finden wir in unseren Notizen die Calderiobüste mit den Worten charakterisirt: „etwas harte Arbeit, aber voll Charakter und realistischem Ausdruck, so vorzüglich, dass man an der Richtigkeit des Datums irre wird und an die Auslassung eines L vor XXIV glauben möchte.“ Der gleiche Eindruck wird uns von dritter Seite aus frischer Anschauung mit dem richtigen Bemerken bestätigt, dass das „Floruit“ der Inschrift die Vermuthung nahe legt, die Büste sei nach dem auf ihr verzeichneten Datum entstanden. — Für die sog. Fracastorobüste (Taf. XI) möchten wir noch entschiedener als dies v. Schlosser thut, die Möglichkeit der Attribution an Aless. Vittoria ausschliessen; das stark entwickelte Stilgefühl des Meisters hätte es ihm nie und nimmermehr erlaubt, einem Bronzeabguss nach der Todtenmaske in dieser Art dauerndes monumentales Dasein zu verschaffen. — Zu der herrlichen Mädchenbüste in Marmor (Taf. XI, A) bemerkt uns der Verfasser, nachträglich seinen Text berichtigend, dass der „abscheuliche, dicke, moderne Oelanstrich des Gewandes“ nunmehr entfernt wurde und darunter Reste der alten Polychromie zum Vorschein kamen. (Das Gesicht zeigt die intacte alte Bemalung). Seiner Ansicht, dass für dieselbe nicht Franc. Laurana als Künstler namhaft gemacht werden könne, schliessen wir uns unbedingt an, — unsere Ueberzeugung in diesem Betreff ist durch die neuerdings agnoscirten Werke dieses Meisters (Altar in Marseille, Grabmal Cossa in Tarascon) nur noch wesentlich bekräftigt worden. Weniger überzeugend erscheint uns die vom Verfasser, freilich nur zweifelnd und zögernd, vorgebrachte Meinung, der Künstler der Wiener Büste und der ihr verwandten anderen Stücke sei dem Schöpfer der sog Isottabüste im Camposanto von Pisa am nächsten verwandt. Gerade der hohe, etwas verschwommene Schönheitssinn des Meisters jener Arbeiten hat hier einem den Charakter à outrance betonenden Realismus Platz gemacht. — Für das Bronzesportello (Taf. XIV, 2), das Courajod seiner Zeit als Arbeit Giov. Turini's erklärt hatte, wurde Schlosser seither durch W. Bode an den Meister der grossen Bronzeplakette im Louvre mit der säugenden Madonna von Engeln umgeben, in reicher architektonisch-decorativer Umrahmung verwiesen (Toscanawerk Taf. 187, c. Ein weniger durchciselirtes Exemplar, aus Villa Schio in Costozza stammend, kam jüngst aus der Sammlung E. Miller's von Aichholz in's Berliner Museum). Als dessen Schöpfer gilt wohl ohne Widerspruch A. Filarete. Allein seine Art zeigt sich an dem Sportello doch nur in einigen nebensächlichen Analogieen (z. B. an der schuppigen Behandlung der Innenseite der Engelsflügel), während die Figuren selbst in den Verhältnissen schlanker, im Ausdruck weicher sind, als Filarete's gedrungene, rohe Gestalten. Sollte der Schöpfer des Wiener Sportello somit nicht vielmehr einer seiner Gehülfen an der Petersthüre gewesen sein, der später nach Siena gerieth? Einen Namen freilich wüssten wir nicht in Vorschlag zu bringen. Die graciöse Bronzestatuette

eines jugendlichen Mercur (Taf. XVI, 1) hat Courajod mit der gleichnamigen Statue der Sala degli iscrizioni in den Uffizien in Verbindung gebracht und für Ghiberti, als eine seiner Nachahmungen der Antike, von denen Vasari berichtet, in Anspruch genommen. In der That ist wenigstens der Kopf der Bronze eine getreue Nachbildung jener Antike, und Courajod ist mit seiner Conjectur in diesem Falle zum Mindesten der Wahrheit näher gekommen, als wenn er die Statuette eines Putto als Faustkämpfer (Taf. XVII, 2) auf Donatello zurückführen will. Auch der jugendliche Bachus (Taf. XX, 1) gehört dieser Sorte antiker Nachahmungen an (von Courajod übersehen); für ihn jedoch können wir im Augenblick das Vorbild nicht nachweisen — möchten ihn aber im Gegensatze zu Schlosser, der ihn nach Venedig versetzt, viel eher für Florenz reclamiren. Dagegen trägt die liebliche Venusstatuette mit den absichtlich schon im Modell fehlenden Armen (Taf. XX, 4) ihren venezianischen Ursprung und die Absicht, als Antike zu gelten, klar zur Schau. Die Verwandtschaft mit Bregno's Eva, die Courajod betont, vermögen wir nicht zu erblicken, — überdies gehört das Figürchen schon dem Cinquecento an. — Das schöne Bronzerelief des segnenden Heilands (Taf. XXI, 1) wird wohl Antonio Lombardo zu lassen sein; Leopardi, den der Verfasser — Paoletti folgend — vermuthungsweise nennt, kommt nicht in Betracht; wie denn seine Gestalt als Bildhauer sich immer mehr verflüchtigt. Auch die Reliefs vom Barbarigograbmal, die ohne Zweifel dem gleichen Meister angehören, wie der Wiener Christus, werden ja nunmehr als Jugendarbeiten Antonio's (sie entstanden bald nach 1486, nach dem Tode Marco Barbarigo's) anerkannt, ehe er ganz in's Fahrwasser der Antike geräth.

Für die reizvolle Bronzebüste eines Mädchens auf Taf. XXIII, 2, die im Text vermuthungsweise in die Nähe Bernini's gerückt wurde, ist es — wie uns Director v. Schlosser berichtet — seither gelungen, den Künstler mit aller Bestimmtheit festzustellen. Dr. W. Kallab hat gefunden, dass sie in allen Einzelheiten der lebensgrossen Marmorstatue der hl. Susanna in S. Maria di Loreto zu Rom, dem vielbewunderten Werke Franc. Duquesnoy's il Fiammingo (1594—1644) entspricht. Nur sind dort die Formen mächtiger, klassischer, dem Marmorstil angepasst, während aus der Büste mit ihrem delicaten Oval und der Klytiaartigen Neigung des Köpfchens deutlich das Thonmodell des Künstlers mit seinem ganzen feinen Sentimento spricht. Schon Sandrart, der während seines siebenjährigen römischen Aufenthaltes mit Duquesnoy innig befreundet war (s. Deutsche Akademie, Ausgabe von 1679 I, 349) führt ein Exemplar der Büste in seinem Besitz mit den Worten an: „Von Francesco Fiamengo zu Rom ein Brustbild, repräsentirend eine Susanna, sehr anmuthig, kunstreich in Metall gegossen“ (a. a. O. II, 88). Von dem Beifall, den unser Werk fand, zeugen die Wiederholungen, die sich davon bis heute erhalten haben (im k. Museum zu Berlin und bei F. von Mendelssohn ebendaselbst); bezeichnend für die Wirkung, die es auf die Künstler selbst übte, ist die schöne, aus einer Kirche des Kanton Tessin, also vom nördlichsten Saum

Italien's stammende bemalte Holzbüste der Sammlung Zeiss in Berlin (Collection Zeiss Taf. 20), die davon eine getreue Copie giebt. Uebrigens berichtet auch Passeri, dass der Maler Andrea Sacchi die Susannenstatue des Fiammingo aus Bewunderung für das Werk in einem seiner Gemälde angebracht habe. — Unmittelbar an die oben wiedergegebene Stelle anschliessend, also offenbar als Arbeiten desselben Meisters führt Sandrart an: „ein nackend Kindlein auf dem Rücken liegend, ein ander nackendes Kindlein hinwegkriechend, ein anderes schlaffendes Kindlein, alle in Metall gegossen, ein schlaffendes Kindlein in Erden zu Rom possirt" (sicherlich ein Originalthonmodell).[1]) Eine ziemliche Anzahl Bronzen dieser Art befinden sich in der kais. Sammlung zu Wien, die auch eine sehr schöne Büste eines schlafendes Kindes besitzt, seit jeher unter Duquesnoy's Namen gehend. Auch im Louvre sind eine Reihe solcher Putti nach alter Tradition auf ihn getauft. Ueber den Ursprung dieser Arbeiten, sowie über ihre weite Verbreitung in Ateliers und Sammlungen berichten Passeri und Bellori. Sie waren es bekanntlich vorzugsweise, die den Namen des vlämischen Meisters in den weitesten Kreisen populär gemacht haben.

Zu Hans Daucher's Parisurtheil (Taf. XXX, 2) weist uns Schlosser eine farbige Stuccowiederholung in fürstlich Fugger'schem Besitz nach (ausgestellt 1901 in der Münster Renaissanceausstellung); die Replik seiner Geburt Christi, die er in Lissabon anführt, ist seither in die Sammlung zu Sigmaringen gelangt. Ein Pendant der herrlichen Onyxkanne (Taf. XXXI, 2) möchte der Verfasser in dem Onyxpocal der Galerie d'Apollon des Louvre erkennen, der jener in Technik und Ornamentation gleich ist. Die Prachtkanne mit den Triumphen Petrarca's, die jüngst für P. van Vianen in Anspruch genommen wurde, giebt v. Schlosser überzeugend dem W. Jamnitzer zurück, indem er auf das dazu gehörige Becken mit dem an jener fehlenden fünften Triumph und der vollen Bezeichnung des Meisters, gleichfalls in der kaiserlichen Sammlung, hinweist. Von dem Wachsrelief der Leda mit dem Schwan (Taf. XXXV, 5) existirte ein ganz ähnliches Stück in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (abgebildet in Stampart's Prodromus zum Theatrum artis pictoriae, 1735). Doch zeigt dieses ganz den Rubenstypus, und war vielleicht nach der verlorenen Leda des Meisters bossirt; es befand sich zuletzt in der Sammlung von Lord Dudley. — Zu dem dubitativ dem Aless. Abondio zugeschriebenen Wachsmedaillon Rudolf II (Taf. XXXVI, 2 und 3) ist zu bemerken, dass

[1]) Das letztere scheint später in den Besitz Mariette's gekommen zu sein. In F. Basans' Catalogue raisonné de feu Mr. Mariette, Paris 1775 sind unter Nr. 30 bis 39 (S. 8 ff.) eine Anzahl von „terrescuites executées par François Flamand" angeführt, darunter „Nr. 34 un enfant endormi et couché sur le dos, de même grandeur" (wie das vorhergehende d. h. 5 Zoll). Es ist damals um 412 Frcs. an einen Mr. Bailler verkauft worden, wie aus dem mit den sehr interessanten Auctionspreisen in Handschrift versehenen Exemplar des Basans'schen Katalogs, das die Wiener Akademiebibliothek bewahrt, zu entnehmen ist. (Mittheilung v. Schlosser's).

jüngst Dr. Habich aus dem Münzcabinet zu München eine Wachsbossirung und eine danach geprägte Medaille Ant. Abondio's, bezeichnet als Maximilian II, veröffentlicht hat und dass er auf die grosse Aehnlichkeit der Portraitdarstellung auf beiden Stücken mit der des Wiener Wachsmedaillons auch dieses für ein Bildniss Maximilian II erklärt (Helbing's Monatsberichte 1901, Heft 10); dem steht gegenüber, dass eine von Köhler (Münzbelustigung XXII, 205) abgebildete Medaille, das getreue Abbild des Wiener Wachsmedaillons (die allerdings bisher nicht wieder aufgefunden werden konnte), die Umschrift auf Rudolf II trägt, und dass die Rückseite der Wiener Wachsbossirung mit der Beischrift Victoria Dacica nur auf die 1599—1603 in Siebenbürgen ausgefochtenen Türkenkriege zu deuten ist. Danach wäre die letztere also eine Arbeit des seit 1606 in Diensten Rudolf II stehenden Sohnes Antonio's, Alessandro Abondio. Die Lösung des aus der überraschenden Aehnlichkeit der beiden Bildnisse auf dem Münchener und Wiener Medaillon entstehenden Dilemmas ist damit freilich nicht gefunden.

Zum Schluss müssen wir mit aller Anerkennung der ausgezeichneten Qualitäten der Lichtdrucktafeln gedenken. Sie zeigen ebensoviel künstlerischen Geschmack wie technische Vollendung und gereichen der bisher wenig bekannten Anstalt (Joh. Beyer in Grottau, Böhmen) zu grosser Ehre.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni — September 1902.

Programmmässig am 15. Juni wurde in dem auf dem Brügger Hauptplatz gelegenen Regierungsgebäude eine Ausstellung der „flandrischen Primitiven“ eröffnet, wie sie in gleicher Reichhaltigkeit und Bedeutung dem Forscher bisher noch nie und nirgends gezeigt worden war. In sieben Räumen des ersten Geschosses sind gegen 300 Bilder vom Anfang des XV. Jahrhunderts bis um 1550 vereinigt. Für die ziemlich zahlreichen Bilder aus dem späteren XVI. Jahrhundert ist ein Saal im zweiten Geschoss in Aussicht genommen. In einer Halle des Erdgeschosses sollen die Photographieen der bedeutendsten nicht erhältlichen Werke aufgestellt werden. Prächtige flandrische Gobelins schmücken die hohen Wandflächen oberhalb der Gemälde. Die neben solchem Reichthum bescheidene Vereinigung von Werken altniederländischer Plastik, Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei, von Möbeln, Stickereien und Spitzen ist in dem geschickt restaurirten überaus malerischen Hôtel Gruuthuys untergebracht.

Der Gedanke zu diesem Unternehmen, das ursprünglich für Brüssel geplant war und sich der Förderung durch den Staatsminister A. Beernaert erfreute, datirt schon mehrere Jahre zurück. Festere Gestalt scheint er aber erst gewonnen zu haben, als man sich für Brügge als Ausstellungsort entschied. Diese klassische Stätte der altniederländischen Malerei übte eine Anziehungskraft aus, die Wunder wirkte. Kirchen und Museen und vor Allem eine lange Reihe von Privatsammlern aus aller Herren Länder, die sich bei andern nicht minder ernsten Anlässen durchaus ablehnend verhalten hatten, spendeten freigebig ihre Schätze.[1]) Damit soll

---

[1]) Ausser den Museen von Brüssel, Antwerpen, Brügge, Löwen, Gent, Tournay, Rouen, dem Haag, Strassburg, Sigmaringen, Aachen, Hermannstadt, Glasgow und Liverpool, ferner den Spitälern von Brügge, Brüssel und Ypern sowie einer Reihe belgischer Kirchen hatten folgende Privatsammler Bilder beigesteuert: Der Herzog von Anhalt, Fürst Anton Radziwill, R. von Kaufmann, Frau Hainauer, Baron Oppenheim, Ed. Weber, A. Thiem, Fürst Liechtenstein, Graf Harrach, Rott, Novak, Frau E. André, L. Goldschmidt, Dreyfus, Nardus, Martin Leroy, Schloss, Sedelmeyer, Baron d'Albenas, Somzée, Cardon, Helleputte, Herzog von Devonshire, Lord Northbrook, Herzog von Norfolk, Lord Crawford, Sir Francis Cook, Sir Ch. Turner, Willett, Perzy Maquoid, Donaldson, Stephenson Clarke, Salting, P. und D. Colnaghi.

freilich das Verdienst des unter dem Vorsitz des unermüdlichen Baron Kervyn de Lettenhove arbeitenden Comité's, dessen treibende Kraft aber wohl A. J. Wauters war, in keiner Weise geschmälert werden. Zu der, bei der Kürze der Zeit stellenweise überraschend klugen und vielsagenden Gruppirung der Bilder, deren den Besitzern theure Autorbezeichnungen respectirt werden mussten, trug wesentlich G. Hulin bei, der, als Professor der Rechtsphilosophie an der Genter Universität durchaus nicht von der Zunft, sich durch seine umfassende Kenntniss des Materials und guten Blick rasch in die erste Reihe der Kenner flandrischer Malerei gestellt hat. Die Anfertigung des Kataloges indess wurde dem Nestor der altniederländischen Kunsthistorie, dem um die Erkenntniss der Brügger Schule besonders verdienten, noch jugendlich-rührigen James Weale anvertraut. Kein Verständiger konnte erwarten, dass diese schwierige und verantwortungsvolle Arbeit gleich in den ersten Tagen geleistet würde. Ueberaus störend wirkte aber das Fehlen jeglicher Nummerirung und der Angabe der Herkunft, wodurch die Identificirung der vielfach so gleichartigen Darstellungen sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht wurde. Es sei daher im Folgenden nur kurz auf das Wesentlichste der Ausstellung hingewiesen. Einer eingehenden Besprechung der Bilder an der Hand des Kataloges will sich Dr. M. J. Friedländer unterziehen, mit dem ich mich nach gemeinsamer Durchsicht des vorhandenen Materials in allen wichtigen Fragen der Stilkritik eins weiss.

Da sich die wohl nur von Utopisten ernstlich gehegte Hoffnung, den Genter Altar der Brüder Eyck hier in seinem alten Glanz wieder erstehen zu sehen, trügerisch erwies — nur die beiden Flügel mit Adam und Eva aus dem Brüssler Museum hatten sich eingefunden — fielen die Ehren des stolzesten Bildes der Ausstellung Jan's Madonna mit dem Canonicus Pala zu. In dem guten Seitenlicht wirkt die edle Composition, die satte Pracht der Farbe, die lebendige und so stoffliche Behandlung ausserordentlich und nicht einmal eine schlechte Erhaltung rechtfertigt die üble Nachrede, die dem Bilde durch Crowe und Cavalcaselle geworden war. Von den zahlreichen Copieen, die von der Beliebtheit dieses Werkes erzählen, ist die kleine, auf die Mutter mit dem Kind sich beschränkende, aus der Sammlung Northbrook, ausgestellt. Von Jan sieht man ausserdem noch das Portrait seiner Frau und die zierliche, wie ein Juwel glitzernde Antwerpener Madonna. Die Zuschreibung an Eyck der Cook'schen Marieen am Grabe hat durch die Nähe der Palamadonna an Ueberzeugungskraft nicht verloren, sondern gewonnen. — Das Hermannstädter Bildniss wurde noch erwartet.

Für Petrus Cristus' technische Tüchtigkeit aber enges Kunstvermögen zeugen das Portrait von Salting, die kleine Wörlitzer Kreuzigung und die Beweinung der Sammlung Schloss. Genrehafter Reiz zeichnet den hl. Eligius der Sammlung Oppenheim vor den meisten Bildern der Zeit aus. Die grosse Pietas des Brüssler Museums steht durch die monumentale Anordnung und die vielleicht unter Bouts' Einfluss modificirten Typen

etwas fremd in dem Werk des Meisters, dessen Name aber durch keine andre Attribution befriedigend ersetzt werden konnte.

Von Rogier van der Weyden, den man auch sonst gerade in Belgien nicht kennen lernen kann, sieht man neben einigen sehr zweifelhaften Madonnen eine kleine kürzlich für das Brüssler Museum erworbene Beweinung Christi, die freilich in der feinen stimmungsvollen Abendbeleuchtung eine dem Meister fremde Note anschlägt, sowie das Männerportrait der v. Kaufmann'schen Sammlung.

Die ernste gross angelegte Madonna von Somzée vertritt den Flémaller, während das Löwener Rathhausbild bei näherer Betrachtung sich nicht auf der Höhe eines Originales zeigt.

Eine ganz neue Erscheinung ist die aus einer englischen Sammlung stammende coloristisch sehr reizvolle Darstellung des Täufers, die mit Recht dem Geertgen tot Sint Jans zugeschrieben wird.

Gut repräsentirt ist Bouts durch die Tafeln aus St. Pierre in Löwen, zwei Bilder der Sammlung Thiem, das treffliche Oppenheim'sche Portrait, eine unter Roger's Vorbild entstandene etwas leere Darstellung des hl. Lucas, die vor Kurzem aus englischem Privatbesitz auftauchte und litterarisch noch ganz unbescholten ist, sowie durch ein paar kleinere Bilder.

In nächster Beziehung zu Bouts zeigt sich hier Hugo van der Goes. Auf des ersteren Hyppolitusaltar aus St. Sauveur zeichnet sich der Flügel mit dem Stifterpaar durch kühles vornehmes Colorit und lebendigste Modellirung des blassen Fleisches aus. Er ist ein zweifelloses vorzügliches Werk des Goes. Auf diese Zuschreibung, die ich schon im Text zum Berliner Galeriewerk vertrat, kamen nunmehr unabhängig davon auch andere Forscher. Ausserdem sieht man von dem Meister den wundervoll erhaltenen Tod der Maria aus der Brügger Akademie und das kleine Altärchen der Liechtensteingalerie. Unter seinem Namen hängt auch noch der Glasgower hl. Mauritius mit dem Stifter, der, seit er auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club erschienen war, ein Opfer der gewagtesten Attributionen geworden, bis man sich auf den französischen Ursprung vereinigte. Die Tafel gehört wohl, wie die daneben hängende mit einer Stifterin und einer weiblichen Heiligen und die neuerdings für das Brüssler Museum erworbene Madonna dem Meister von Moulins. Bei dieser Gelegenheit sei auf ein anderes Juwel der Ausstellung hingewiesen, das möglicherweise ebenfalls bei der bisher so stiefmütterlich behandelten französischen Quattrocentomalerei zuständig ist. Es stellt die Pietà dar und macht nicht nur durch den italienischen Charakter der knieenden Stifterfigur die Zuschreibung an Antonello da Messina verständlich. Aber die mächtige gothische Kathedrale und die zackige Gebirgslinie, die in dunkler ausdrucksvoll bewegter Silhouette gegen den tiefglühenden Abendhimmel stehen, geben vielleicht denen Recht, die den Meister im Süden Frankreichs localisiren möchten.

Glänzend repräsentirt ist die eigentliche Brügger Schule. Den Clou der Ausstellung bildet Memling mit mehr als 30 Werken, wenn schon

gerade dieser Meister durch eine solche Massenvertretung nicht gewinnt. Auch bot sicher das Johannesspital eine stimmungsvollere Umgebung. Ich glaube nicht, dass sich ein ganz unbekanntes Bild unter der Zahl findet, aber mehrere waren wenigstens öffentlich noch nicht zu sehen gewesen, wie das frühe Frauenportrait der ehemaligen Sammlung Meazza, die als Composition so ungewöhnliche und ungewöhnlich fein empfundene Verkündigung der Maria des Fürsten Radziwill und die in gelbem Firniss ertrunkenen Portinariportraits der Sammlung Goldschmidt, die ein Vermögen gekostet hatten, während das schöne, charaktervolle und guterhaltene Männerbild des Mauritshuis noch bis vor wenigen Jahren im englischen Kunsthandel vergeblich feilgeboten und endlich um eine Bagatelle verkauft worden war.

Auch Gerard David's Entwicklung lässt sich an einer langen Reihe von Werken verfolgen, von den frühen v. Kaufmann'schen Täfelchen über die Sisamnesbilder, die Brüssler Anbetung der Könige, die Madonna inmitten der heiligen Frauen aus dem Museum von Rouen bis zu der im schwächlichen Alterstil gehaltenen Transfiguration aus S. Sauveur. Weit in's XVI. Jahrhundert führt seine Art der mit mehreren besonders glücklichen Bildern (Northbrook, Somzée) vertretene Pseudomostaert, dem sich der saftlose Spätling Anton Claeissens anschliesst. Das einzige bisher in der Litteratur bekannte Bild Jean Prévost's, das jüngste Gericht der Brügger Akadamie, hängt in Gesellschaft einiger Tafeln, die zum Theil sicher derselben Hand angehören. Von Lancelot Blondeel ist ausser den bekannten Akademiebildern nichts beigesteuert; hier in der Nähe gesehen überraschen sie durch Naturgefühl und Feinheit der Ausführung. Von Pieter Pourbus, dem letzten Vertreter dieser Schule von Brügge sieht man zahlreiche Triptychen, in denen er sich als solider, wenn auch nüchterner Portraitist zeigt. Merkwürdig bedeutungslos repräsentirt sind die beiden Hofmaler Mabuse und Orley; den letzteren wenigstens rettet ein feines Portrait der Margarethe von Oestreich. Der Meister der weiblichen Halbfiguren, den Wickhoff — geistvoll, doch nicht recht überzeugend — mit dem nach Frankreich übersiedelten Antwerpener Jean Clouet zu identificiren sucht, hat in dem Harrach'schen Trio eins seiner Hauptwerke auf der Ausstellung.

Nicht ganz ihrer Bedeutung entsprechend ist die überaus fruchtbare Antwerpener Schule vertreten. Ihr Hauptmeister Quinten Massys hat wenigstens in dem wundervollen Portrait der Liechtensteingalerie ein Bild ersten Ranges. Ob die delicaten Flügelbildchen der Sammlung Carstanjen seinen Namen mit Recht tragen, erscheint doch zweifelhaft, obwohl sie an malerischer Qualität seiner würdig wären. Für Patinir kommt einzig die v. Kaufmann'sche Sammlung auf, der auch das sinnige Selbstportrait des Joos van Cleve d. A. zu verdanken ist. Diesem sonst wahrlich nicht seltenen Meister gehört ausserdem nur eine unter anderem Namen gehende Verkündigung. Daneben findet sich noch reichliches Material, das für die verzwickte Blesfrage von Interesse ist.

Von Bosch und dem alten Pieter Breughel sieht man je zwei, einem weiteren, auch fachmännischen, Publicum bisher nicht bekannte gute und charakteristische Bilder.

Durchaus ungenügend ist die Betheiligung der holländischen Malerei aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. Am besten vertreten ist der Glück'sche Mostaert, durch das technisch tüchtige, aber bunte und geistlose Triptychon der Sammlung Oultremont, nach der ihn die Brüssler benennen, und durch ein paar Bildnisse. Engelbrechtsen, Jacob Cornelisz und Lucas van Leyden verschwinden mit ihren unbedeutenden und wenigen, noch dazu verstreut und zum Theil unter fremden Namen hängenden Werken völlig in der Masse.

Dass sich auch französische, deutsche, sogar italienische Bilder hierher verirrt haben, war wohl kaum zu vermeiden und ist auch ein geringeres Unglück, als dass Hauptmeister nicht oder nur schlecht repräsentirt sind. Vielleicht hätte sich durch ein noch zielbewussteres Vorgehen manche empfindliche Lücke füllen und ein geschlosseneres Bild der altniederländischen Malerei geben lassen. Aber wer die unendlichen Schwierigkeiten kennt, mit denen eine solche Ausstellung zu rechnen hat, die vornehme Abstinenz der grossen Galerieen, die ängstliche Scheu der ernsten Sammler und das bereitwillige Zuströmen mittelmässiger Sammlerwaare, der wird mit Bewunderung und Dank auf das hier Geleistete blicken und bekennen, dass den Belgiern etwas Aehnliches so leicht nicht anderswo nachgemacht werden wird. *v. T.*

Mittheilungen.

Eine Madonna in trono von Pinturicchio weist L. Staffetti in einer Kapelle des Domes von Massa nach (s. Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel duomo di Massa im Giornale storico e letterario della Liguria, vol. 1, pag. 401—423). Sie bildet den einzig erhaltenen Rest des Freskenschmuckes, womit der Cardinal Lorenzo Cibò zwischen 1489 und 1492 seine Kapelle in S. Maria del popolo durch den Meister hatte ausmalen lassen. Die Existenz des kostbaren Fragmentes war bisher der Kunstforschung entgangen. Aus der im Staatsarchiv zu Massa vorhandenen Correspondenz zwischen Carlo II Cibò, dem Herrscher des Herzogthums und dem Cardinal Alderano Cibò weist Staffetti nach, dass der letztere, der zu Ende des XVII. Jahrhunderts der Kapelle seines Geschlechts in der genannten Kirche ihre jetzige pompöse Ausschmückung verliehen hatte, das in Rede stehende Fresco aus Rom um 1690 dem Vater Carlo II für die im Dom zu Massa im Bau begriffene Familienkapelle Cibò's zugesandt hatte, wo es auch sofort als Altarbild Aufstellung fand und zwar an der Stelle, die es noch heute einnimmt. Der älteste Geschichtsschreiber von S. Maria del popolo, A. Landucci, beschreibt das Fresco noch an seiner ursprünglichen Stelle, am Altar der Cibòkapelle. Er sagt, es hätte „die Madonna, den hl. Laurentius und andere Figuren" enthalten. Davon ist leider blos das nach Massa überführte Mittelstück von 1,25 auf 1,10 m mit der Gestalt der ersteren erhalten. Wir sehen die Jungfrau in fast ganzer Figur auf einem reichen Thronsessel, wie er uns aus anderen Bildern Pinturicchio's wohlbekannt ist, en face dasitzen mit dem Kinde auf ihrem linken Knie. Das Kind hält in seiner Linken ein Buch und hat die Rechte segnend erhoben. Am Throngesims sitzen zwei nackte Engelputten, zwei andere Engel in Halbgestalt sichtbar lehnen rechts und links an den Armen des Thrones. Unter ihnen werden noch zwei Köpfe mit Heiligenscheinen sichtbar, deren Identität sich aber nicht feststellen lässt; der linke ist sogar blos zur Hälfte vorhanden. Der untere Abschluss des Bildes fehlt ebenfalls. Dagegen ist das Vorhandene, mit Ausnahme des unteren Theils des Mantels der Madonna, von jeder Uebermalung frei geblieben. Die Gesichtstypen der Jungfrau und des

Christkindes sind von grosser Zartheit und Holdseligkeit, sie zeigen den Meister auf der Stufe seiner vollkommensten Entwicklung, etwa wie im herrlichen Tondo der Borgiagemächer oder im schönen Bilde der Kathedrale von San Severino. Dem Aufsatze Staffetti's ist eine ausreichende photographische Reproduction unseres Werkes beigegeben.

C. v. F.

Entgegnung

auf die Kritik G. Swarzenski's im Rep. f. K., Bd. XXV, 1–2. Heft, pag. 115 ff.

Meine „Absicht" war keine Ehrenrettung, sondern eine Principienfrage an der Hand eines lehrreichen Beispieles für die Reciprocität der Schriftquelle und des Kunstwerkes zu erörtern. (S. Vorwort.)

Die von S. gewünschte Folgerung aus der histor.-chronolog. Untersuchung habe ich (S. 28–29 meiner Arbeit) aufgestellt.

Die anekdotenhaften Theile des Ekkehard'schen Berichtes retten zu wollen, fiel mir nie bei; der Beweis hiefür ist auf S. 29—30.

Dass mich eine „Tendenz" gegen die Forderungen der Stilkritik blind gemacht, wird durch die Thatsache, dass in meiner Arbeit Stilkritik und Analyse die Seiten 31—49 einnehmen, mehr als genügend widerlegt. Gegen die antiquirten Ansichten, die ich vorführe, bringe ich schwerer wiegende Gründe und stichhaltigere Beweise bei, als es jene sind, auf die sich die genannten Urtheile stützen.

Dass nur die beiden Tafeln am „Evangelium longum", d. i. am Cod. 53, mit jenen von Ekkehard erwähnten identisch sein müssen, habe ich mit stilkritischen Gründen und mit Nachweisen aus Schriftquellen dargethan. Diesen Nachweis können S.'s unbegründete Behauptungen nicht im Mindesten zum Wanken bringen. Wie flüchtig S. sein „Gutachten" abgegeben hat, geht daraus hervor, dass er „ein anderes Tafelpaar in St. Gallen (auf Cod. **53**)" herangezogen wissen will, während ich doch von sonst nichts spreche, als eben von diesen Tafeln! Offenbar meinte S. den Cod. 60 in St. Gallen, dessen Deckelschnitzereien ich S. 48—49 heranziehe und die Unmöglichkeit nachweise, dass Ekkehard dieselben gemeint haben könnte. So sind sämmtliche Ausstellungen S.'s schon in meiner Arbeit mit Gegengründen Punkt für Punkt widerlegt. Ich muss demnach nur annehmen, dass der Ref. meine Arbeit entweder gar nicht zu Ende gelesen hat oder aber mit einer für die Besprechung nicht hinreichenden Aufmerksamkeit.

Mit anderen Schnitzereien mich in meiner Arbeit zu befassen, hatte ich gar keinen Anlass, da für meine Aufgabe das herangezogene Material ausreichte.

Wien, 25. Juni 1902. *Jos. Mantuani.*

Antwort.

Trotz der Entgegnung M.'s muss ich mein Urtheil aufrecht erhalten. Nur in dem Einen hat Verf. Recht, dass mir in meiner Besprechung eine falsche Signaturangabe unterlaufen ist. Das soll nicht sein; aber da Verf. selbst es als „offenbar" bezeichnet, dass es sich hier um eine Verwechslung — der Zahl! — handelt und genau weiss, was ich meinte, ist es zum Mindesten nicht logisch, hieraus den Schluss zu ziehen, ich habe sein Buch nicht ordentlich gelesen.[1]) So ist es mir auch durchaus nicht entgangen, dass Verf. auf S. 31 bis 49 von „Stilkritik" redet. Aber es kommt bei derartigen Fragen doch nicht auf das Quantum von 19 Seiten an, sondern auf den Inhalt und das Resultat, und nur weil die Ausführungen des Verf.'s in diesem Absatz so völlig haltlos sind, hielt ich es für überflüssig, sie einzeln zu widerlegen. Wenn ich annahm, Verf. habe sich zu seinen falschen Schlüssen und Voraussetzungen der litterarischen Tradition zu Liebe verleiten lassen, so sollte das weniger ein Vorwurf als eine Entschuldigung (des Verf.'s) sein! — Wie kann man eine Verschiedenheit der Hände damit beweisen wollen, dass ein Ornamentfeld grösser ist als ein anderes (S. 39), dass auf einem Stück zwei, auf dem anderen nur ein Ornamentfeld (S. 39) sich findet, dass die eine Ranke drei, die andere vier Einrollungen (S. 40) habe? Oder damit, dass die Maiestas auf der einen Tafel „central" componirt ist — alle Maiestasbilder sind central componirt! —, die scenischen Darstellungen auf der anderen in der (übrigens uralten!) Streifenanlage (S. 38)? Auch was Verf. über die Differenzen in der Behandlung der Bäume, des Terrains u. s. w. sagt, ist irrthümlich. Im Gegentheil: derartige Unterschiede sind für Arbeiten „eines und desselben Künstlers" in dieser Zeit geradezu typisch, und ich weiss nicht, auf was für Material sich Verf. stützt, wenn er behauptet (S. 42), dass „ein Künstler des Mittelalters immer nur ein Princip kennt." — Die Ansicht, die auch Bode, J. von Schlosser und Molinier vertreten, dass es sich hier nur um das Werk einer Künstlerhand handeln kann, ist durch die Ausführungen des Verf.'s nicht in das leiseste Schwanken versetzt worden: Ekkehard's Bericht trifft also auf dieses Tafelpaar nicht zu.

G. Swarzenski.

---

[1]) Verf. behauptet in obiger Entgegnung, S. 48—49 seines Buches den Cod. 60 „heranzuziehen", während er es S. 40, 41 und S. 46 thut: also könnte ich behaupten, sein Buch „aufmerksamer" gelesen zu haben als er!

Wir erhalten von dem Grafen de Laborde, dem Secretär der Société des Bibliophiles français, folgende Zuschrift:

La Soçiété des Bibliophiles François, qui fut fondée en 1820 et dont le siège est à Paris, 31, rue Cambon, se propose de faire paraître une publication relative à toute une famille de manuscrits de la Cité de Dieu de St. Augustin, enluminés par des Artistes du milieu et de la fin du XVme siècle.

De nombreuses reproductions tirées des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris et de celles de La Haye, Nantes, Mâcon, etc., etc., enrichiront cet important ouvrage qui intéressera les érudits à plusieurs titres.

Plusieurs d'entr' elles sont déjà achevées et tout fait espérer que le volume pourra paraître à la fin de la présente année. D. Red.

Die 1902 abgerissene Sanct Carolus Borromäus-Kirche des ehemaligen Paulaner-Klosters in München's Vorstadt Au.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Die heute eine ausgedehnte Vorstadt München's bildende Au mit ihrer von 1830—1839 durch Ohlmüller erbauten Mariahilf-Hallenkirche verdankt vornehmlich der Ausführung des „Neudeck“ genannten Jagdschlösschens ihre Entstehung. Unter den Herzögen Wilhelm IV (1493 bis 1550) und Wilhelm V (1548—1626) entstanden weitere Bauten für das Hof- und Jagdgefolge, so der Falkenhof, das Pagenhaus und das Jägerhäuschen. Herzog Wilhelm V, der Fromme, beschloss, nächst seinem „Neudeck“ ein Gotteshaus zu erbauen, dessen Herstellung 1621 begann, und bereits im Jahre 1623 konnte die Consecration zu Ehren des heiligen Cardinals und Erzbischofs Carolus Borromäus von Mailand durch den Freisinger Fürstbischof Vitus Adam von Gebeck (1618—1651) erfolgen. Schon 1597 hatte Herzog Wilhelm V seinem ältesten Sohne Maximilian I die Regierung Bayern's überlassen und dieser Kurfürst berief im Jahre 1627 die Patres vom Orden des heiligen Franciscus von Paula (1416—1507) zu dem vollendeten Gotteshause, indem er ihnen dabei ein Klösterlein errichtete. Die nächste Sorge des neuen Conventes war auf die Ausführung einer Kapelle ihres Ordensstifters gerichtet und diesem berechtigten Wunsche wurde auch durch Herzog Albert entsprochen. Zum neuen Kloster wurde im Jahre 1660 der Grundstein gelegt, ein schöner Garten schloss sich an die ausgedehnten Gebäude, in welchen dann, gemäss der 1629 vom Kurhause gemachten ewigen Stiftung, fortan 16 Religiösen dem Dienste des Herrn obliegen sollten.

Das Paulaner-Kloster wurde 1799 aufgehoben, Anfang des XIX. Jahrhunderts als französisches Feldspital benutzt und 1807 in ein Straf-Arbeitshaus umgewandelt, dieses dauerte in der Vorstadt Au bis 1902, wo es in einen Neubau zu Straubing an die Donau verlegt worden ist. Wohl ist Peter de Witte, genannt Candido, aus Brügge (1548—1628) als der Maler bekannt, dem die Paulaner-Kirche das Choraltarblatt mit dem Bildnisse des heiligen Carolus Borromäus (1538—1584) verdankte; den Architekten

des Gotteshauses selbst kennt man aber nicht. Es wurde in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, das Langhaus als Rechteck von 25 Metern lichter Länge bei $12^1/_2$ Metern lichter Breite; der platt geschlossene Chor hatte 9 Meter lichte Länge bei 8 Metern lichter Breite, über dessen Gewölbe erhob sich ein etwa 5 Meter äussere Quadratseiten habender Uhr- und Glockenthurm durch mehrere Geschosse, sein oberes Zeltdach schloss mit der ein grosses kupfernes Priesterbiret tragenden Laterne ab. Als hier im Jahre 1807 die Strafanstalt entstand und fortan den Gefangenen in der ehemaligen Klosterkirche Gottesdienst gehalten wurde, hat man den interessanten Kirchthurm kurzweg abgebrochen und die Vorstadt Au ihres 200jährigen Wahrzeichens beraubt!

Das Langhaus war in zwei gleichgrosse Quadrate getheilt, das westliche besass eine für den Kloster-Convent bestimmte Empore, während den Laien der ganze untere Kirchenraum zugänglich war. Am geosteten geradlinig geschlossenen Chore zeigten sich vier abgeschrägte Ecken und war seine Steindecke als Klostergewölbe mit Stuckornamenten hergestellt worden. Der vordere Raum des Langhauses bildete ein Quadrat von je $12^1/_2$ Metern Seiten und hier wurde zur Deckenbildung sich der zweischiffigen mittelalterlichen Hallenanlage bedient, also des interessanten Baumotives, das im Jahre 1330 Kaiser Ludwig der Bayer beim Centralbau der Sanct Marienkirche des Benedictiner-Klosters Ettal[1]) erstmals in Oberbayern zur Ausführung hatte bringen lassen. Hochbedeutsam erscheint die fortdauernde Verehrung, deren sich der grosse Wittelsbacher mit seinem originellen Monumentalbau im Ammergau erfreute, waren doch schon 300 Jahre verflossen, als Herzog Wilhelm der Fromme seine Paulaner-Kirche ausführen liess; dort ein Zwölfecksraum von $25^1/_2$ Metern geradem Durchmesser, hier zu München in der Au beim Schlösschen Neudeck ein quadratischer Raum von $12^1/_2$ Metern geradem Durchmesser; dort die Freisäule von etwa $1^1/_2$ Metern Durchmesser, als Stütze eines spitzbogigen, ringförmigen Sterngewölbes gothischen Stiles, hier ein Monolithschaft von nur 43 Centimetern Durchmesser, als freistehende Mittelstütze[2]) für ein rundbogiges Fächergewölbe, in welches von den Aussenmauern kommende,

---

[1]) Die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei Ettal von Architekt Franz Jacob Schmitt in Nr. 294 der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" in München vom 20. December 1895.

[2]) Die zweischiffige Achtecks-Hallenanlage Sanct Salvator von 1449 zu Weilheim der Diöcese Augsburg hat bei einem geraden Durchmesser von 9 Metern 60 Centimetern einen freistehenden Mittelschaft von nur 40 Centimetern Durchmesser. — Die 1450 erbaute gothische Sanct Nicolaus-Kapelle des Hospitals Cues an der Mosel, Erzdiöcese Trier, hat auch ein quadratisches Langhaus von 11 Metern geradem Durchmesser und einen freistehenden Mittelschaft von 50 Centimetern Durchmesser. — Der gothische Capitelsaal der Cisterzienser-Abtei Sanct Maria und Johannes der Täufer zu Eberbach im Rheingau, Erzdiöcese Mainz, bildet ein Quadrat von $9^3/_4$ Metern Seiten mit achteckigem Mittelschaft von Sandstein und 12 an den Umfassungsmauern auf Kragsteinen ruhenden, dreieckigen Kreuzgewölben.

halbrunde Stichkappen einschnitten und zwar mit den Formen der Renaissance, wie solche gerade damals durch den von 1585—1597 erfolgten Neubau der Sanct Michaelskirche ihren Einzug in München gehalten hatten. Wenn der Säule aus rothem Tegernseeer Marmor in Sanct Carolus Borromäus die Gestalt eines mit grüner Farbe angestrichenen Palmbaumes verliehen wurde, so ist diese ästhetische Verirrung den doctrinären Schriftstellern über die antike Baukunst und die Entstehung der classischen Säulenordnungen zuzuschreiben. Bei Sanct Maria in Ettal lag der Gewölbekämpfer in 16½ Meter Höhe über dem Platten-Fussboden des Kircheninnern, bei der Paulaner-Kirche befand sich der Gewölbekämpfer in rund 8 Metern Höhe und ergab einen Innenraum von schönem Rhythmus. Dieser ward aber erbarmungslos zerstört, als seit 1807 die Kirche dem Straf-Arbeitshause zu dienen hatte. Aus Gründen der Oeconomie zog man in halber Höhe einen horizontalen Deckenboden durch das Kircheninnere und legte in deren Untertheil Wohnräume an. In dieser künstlerischen Verunstaltung verblieb das Gotteshaus bis zu seinem in den Monaten April und Mai des Jahres 1902 erfolgten Abbruch. Wenn man als Entschuldigung desselben Bauschäden der Substanz und Baufälligkeit angegeben hat, so müssen diese Scheingründe entschieden als unstichhaltig abgelehnt werden; es wäre sehr wohl möglich gewesen, Sanct Carolus Borromäus in seiner ursprünglichen Gestaltung wieder zu erneuern und dem Volke die Gebetsstätte, welche das angestammte Fürstenhaus Wittelsbach im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts als Denkmal der Frömmigkeit errichtet hatte, zurückzugeben.

Der Tractat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei.

Von **Robert Bruck.**

Mit meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei beschäftigt, wurde ich von Prof. Thode auf einen in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Antonio da Pisa verfassten Tractat über die Glasmalerei hingewiesen, der an verborgener Stelle: in des P. Giuseppe Fratini Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi (Prato 1882) nach einem im Archive von S. Francesco zu Assisi befindlichen Manuscripte publicirt worden ist. Denselben weiteren Kreisen durch Abdruck und eine Uebersetzung, die Thode seiner Zeit schon anzufertigen beabsichtigt, aber nicht ausgeführt hat, bekannt zu machen, erscheint wünschenswerth. Es geschieht im Folgenden.

Ueber den Verfasser des Tractates bemerkt Thode (Franz von Assisi S. 547) Folgendes: „Offenbar ist dieser Antonio, der so selbstbewusst auftritt, kein Anderer, als jener gleichnamige Glasmaler, der sich 1395 auf dem herrlichen Fenster über der zweiten Südthüre des Domes von Florenz nennt. Sicherlich ist Antonio in Assisi thätig gewesen. Vergleicht man aber jenes in einem reichen, vollen Goldton gehaltene, aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzte Fenster, das nach Agnolo Gaddi's Zeichnung gemacht ist und vier Farben: ein besonders bevorzugtes Goldgelb, ein leuchtendes Smaragdgrün, ein kräftiges Roth und tiefes Blau zeigt, mit den Fenstern von S. Francesco, so wird man keine Analogieen finden. Es könnte sich der Zeit nach höchstens um die Scheiben der Kapelle Albornoz oder Martini handeln. Aber hier ist die Technik sowie die Farbenscala eine durchaus andere. Es kann keine Frage sein, dass Antonio unter den Meistern jener Zeit in Italien den ersten Rang einnimmt — farbenprächtiger dürfte schwerlich ein anderes Glasgemälde sein, als das in Florenz.“

Auf den alten Tractat über die Glasmalerei des Theophilus presbyter in seinem Buche aus dem Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts „Schedula diversarum artium“ geht unser Tractat nicht zurück. Er könnte auch nur mit wenig Nutzen die Vorschriften des Theophilus aufgenommen haben, da er in einer Zeit geschrieben ist, die bereits mit ganz anderen technischen Manipulationen zu rechnen hatte; eine Zeit, die

eine vorgerückte Phase in der Entwicklung der Glasmalerei bedeutet, und in der sich durch neue Erfindungen die Technik derselben völlig umgestaltet hat. Für das Ausführliche über die Entwicklung und die Geschichte der Glasmalerei, die in drei Phasen eingetheilt wird, verweise ich auf das Buch von Oidtmann[1]) und auf den ersten, einleitenden Theil meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei.[2])

Für die zweite Phase, die Periode des Silbergelb, des bunten Emails und des neu in Gebrauch gekommenen Ueberfangglases ist nun unser Tractat bezeichnend, weil wir für diese in ihm eine getreue Werkstattüberlieferung besitzen, wie solche an und für sich selten sind, eine für die Glasmalerei aber aus dieser Zeit, meines Wissens, überhaupt nicht bekannt ist. Jeder Meister in früheren Jahrhunderten bewahrte seine Kunst und die hierfür nöthigen Arbeiten und Recepte streng als sein Geheimniss und vertraute dieselben nur mündlich seinem Sohne oder seinem Gesellen, als Nachfolger, an. —

Die Resultate, die wir aus dem wichtigen Tractate gewinnen, sind einerseits Hinweise auf die Verfertiger der Glasfenster in S. Francesco in Assisi, über die Thode in seinem Buche „Franz von Assisi“, Berlin 1885, Seite 445 u. flg. des Näheren gehandelt hat, andererseits werthvolle Aufschlüsse über die Glasmalerei in technischer Hinsicht.

Antonio da Pisa giebt in seinem Tractate bei der Anfertigung eines zu malenden Altares die Vorschrift, durch verschiedenfarbige Gläser, Basis, Schaft und Capitell und bei Figuren die verschiedenen Gewänder und daran wieder den Gewandumschlag, durch welchen die innere Fütterung des Kleidungsstückes sichtbar wird, zu unterscheiden. Diesen Gebrauch können wir bereits bei den romanischen Fenstern als durchgehend gebräuchlich constatiren, besonders, dass zur Basis und zum Capitell stets in Nachahmung von Vergoldung gelbes Glas angebracht wurde. Zur Nachahmung von Holz, wie beispielsweise bei der Darstellung des Gekreuzigten, wurde in früher Zeit ausschliesslich helles gelbes Glas, später aber auch grünes Glas, schon deshalb verwandt, um den fleischfarbenen Körper sich gut vom Holze abheben zu lassen.

Die Felder d. h. der Hintergrund, von dem sich die Figuren abzeichnen sollen, wurden, wie es auch Antonio da Pisa anordnet, in guter Zeit stets aus blauem Glase hergestellt, das durch Aufmalung mit Schwarzloth eine Musterung (Rauten, Granatapfel) erhielt. Bemerkt sei, dass, als später das Roth oder ein silbernes Weiss an die Stelle von Blau trat, die Glasgemälde ungemein in ihrer ruhigen harmonischen Wirkung verloren.

Bei der Anordnung der Blattumrahmung waren von früher Zeit an gewisse ästhetische Gesetze massgebend. Die gemalte Blattumrahmung soll dem Auge des Beschauers gewissermassen ein stiller Führer bei Betrachtung des Glasgemäldes sein. Daher wurde auch der einfarbige (meist weisse) Einfassungsstreifen in verschieden langen Stücken an-

[1]) Dr. H. Oidtmann. „Die Glasmalerei.“ Bd. I. Köln a. Rh. 1898.

[2]) Dr. Robert Bruck. „Die Elsässische Glasmalerei.“ Strassburg. 1902. S. 1—12.

einandergesetzt und dadurch das „Fortlaufende“ stark hervorgehoben. Die Anweisung unseres Tractates erreicht dieses durch ein etwas deutlicher sichtbares Mittel, indem bei jeder Blättergruppe immer ein Blatt aufwärts gerichtet (senkrecht) gemalt werden soll. Durch dieses aufrechtstehende Blatt wird unser Auge mit der folgenden Blattgruppe verbunden und von dieser wieder durch ein senkrechtes Blatt zur folgenden hingeleitet u. s. w.

Es wird bei „Wie die Farben anzuwenden sind“ empfohlen, Grün zu verarbeiten und einen ausgedehnten Gebrauch von Weiss zu machen. Die damals satte grüne Farbe des Glases, erst später kommt ein helleres Grün vor, stimmte auch wunderbar zu dem dunklen Roth und dem tiefen Blau und wurde noch mehr durch das goldige Gelb und das wie Silber glänzende Weiss hervorgehoben. Welchen Effect das Weiss hervorbringen konnte, ersieht man am besten an dem prachtvollen, 1493 entstandenen Volkammerfenster in der S. Lorenzkirche in Nürnberg. Auch bei bestimmtem Farbenwechsel, wie er bei den Rundfenstern, den sogenannten Rosen, eintrat, spielte Grün und Weiss eine bedeutende Rolle, besonders bei der „Farbenverschiebung,“ wo bestimmte Farben im betreffenden Ornamentfenster mit bestimmten anderen regelmässig abwechselten.

Dass St. Petrus mit gelbem Mantel und blauer Tunica dargestellt werden soll, wie unser Tractat besagt, geht auf einen alten Gebrauch zurück. Otte[3]) sagt: „dass die Farbe der liturgischen Gewänder ursprünglich nach dem Vorbilde sowohl der alttestamentlich-priesterlichen, als der römisch-senatorischen Tracht und in naheliegender Symbolik durchaus weiss war, höchstens mit bunten Verzierungsstreifen.“ Ueber die seit dem XI. Jahrhundert in Gebrauch gekommenen buntfarbigen Stoffe gab es aber deshalb keine bindende Vorschrift, weil die Stoffe aus dem Orient bezogen werden mussten und bei ihrer Seltenheit meist von Gläubigen als kostbare Geschenke überreicht wurden. Erst als im Laufe des XII. Jahrhunderts die Seidenfabrication auch im Abendlande eingeführt worden war, bildeten sich für die Bekleidung der Priester, Diakonen und des Altares die Vorschriften über die liturgischen Farben heraus, die bis heute vielfach in Geltung blieben.

Kannte Theophilus nur das Schwarzloth als Malfarbe, so finden wir in unserem Tractate auch die Recepte für die Bereitung des Silbergelb, wobei es mir allerdings nicht möglich war, Genaueres über die angeführten „paternostri“ in Erfahrung zu bringen, die jedenfalls von den kleinen bunten Glaskugeln, wie sie in Venedig für die Rosenkränze hergestellt wurden, den Namen erhielten. Wie der Rosenkranz selbst aus dem Orient zu uns gekommen ist,[4]) so liegt auch die Vermuthung nahe, dass wir die Schmelzfarben in Perlengestalt aus dem Orient (Persien) zuerst über Venedig erhalten haben.

Bemerkenswerth ist, dass das im Tractate angegebene Bindemittel für die Farbe: „die Tempera aus Ei und Feigenmilch“ dasselbe ist, welches auch die Tafelmaler ihrer Zeit gebrauchten.

---

[3]) H. Otte. Kunstarchäologie. Bd. I. S. 272.

[4]) Der Gebrauch des Rosenkranzes, als religiöse Rechenmaschine, ist in Indien bis in's höchste Alterthum zu verfolgen. Vergl. von Bohlen, Das alte Indien. I. 339.

„Um das Glas zu schneiden“, wird an erster Stelle das auch von Theophil angewandte Mittel „Schmirgel und heisses Eisen“, das sogenannte Riefel- oder Kröseleisen, das auch später Kunkel bei seinen Rubinglasarbeiten noch benutzte, vorgeschrieben. Dann aber empfiehlt Antonio da Pisa als Schneidemittel den Diamant, den schwarzen Hyacinth, den Krystall, den Beryll und das Magneteisen und zuletzt nochmals den Schmirgel, und wenn Alles fehlen sollte, den Feuerstein. Ich habe in meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei Seite 10 darauf hingewiesen, dass, entgegen den bisherigen Ansichten, der Diamant, als Glasschneidemittel, bereits vor dem XVI. Jahrhundert bekannt und in Gebrauch gewesen sein musste, wofür wir nun in den Vorschriften des Tractates den urkundlichen Beweis besitzen.

Unter den Mitteln zum Färben des Glases finden wir erwähnt, dass Deutschland in einem Steine „Chafarone“ (?) genannt, das beste Blau lieferte. Wie sehr aber der Glasmacher von dem Feuer, das zu regeln er nie ganz in seiner Gewalt hatte, abhängig war, zeigt die Mahnung zur Vorsicht bei Herstellung von weissem Glas, bei dessen Zubereitung ein Stein „aragavense“ (?) genannt, der aus Catalonia kam, hinzugesetzt werden musste. Bei etwas zu starkem Feuer verwandelte sich leicht das Weiss in eine Fleisch- oder Lackfarbe, worauf auch schon Theophil in seinem Buche ausdrücklich aufmerksam macht. Auch die Vorschrift, um grüne Farbe durch Aufmalen von Silbergelb auf blaues Glas zu erhalten, ist erwähnt, und ferner, dass das rothe Ueberfangglas aus Deutschland komme und es, wie der Tractat sagt, in Italien nicht bekannt sei, wie man dieses herstelle.

Die von Antonio da Pisa beschriebene Aetztechnik beim Ueberfangglas ist mit der bei der Radirung des Kupferstiches üblichen sehr übereinstimmend; das dabei nöthige Scheidewasser bezog man von den Goldschmieden.

In seinen allgemeinen Lehren über seine Kunst aber giebt der alte Meister u. A. das wichtige Hauptgesetz der Zünfte, durch die sich die Handwerker im Laufe der Zeit ihr Vertrauen und ihr Ansehen in den Städten erwarben: „Wenn man Ehre von der Kunst haben will und die Kunst gut ausführen will, muss man ansässig bleiben“; und wie stolz er auf seine Kunstausübung ist, drücken die Worte aus: „Und veracht dich nicht über die Kunst des Glases, welche dich gut ernährt, guten Profit bringt und Nutzen und Ehre.“ —

Bei der im Folgenden gegebenen Uebersetzung des Tractates bin ich bestrebt gewesen, mich möglichst genau an den Wortlaut und die freilich sehr ungewandte Ausdrucksweise des trefflichen alten Meisters zu halten. So auch bei den termini technici, die ich einige Male, da, wo es an entsprechenden in der deutschen Terminologie fehlt, in ihrer italienischen Fassung wiedergeben musste.

Denkschrift über die Meisterkunst der Glasmalerei und über andere Künste, die zu diesem Handwerk nöthig sind, in allen einzelnen Theilen deutlich nach der Lehre des Mastro Antonio da Pisa, ausgezeichneten Meisters in dieser Kunst, dargelegt.

Erstens, wenn du einen Tabernakel machen willst:

Mach immer die Basis und das Capitell aus gelbem Glas und die Säulen von weissem und rothem Glas . . . fleischfarbigem und die Sockel aus weissem Glas in Nachahmung von Marmor. Und in Nachahmung von Holzwerk wende immer gelbes Glas an von dem hellsten, das du haben kannst, und um Backstein darzustellen, nimm immer rothes Glas, das heisst von heller Färbung. Und wenn du grosse Figuren machen willst, gieb acht, wenn du das Kleid der Gestalt grün machst, den Mantel von rothem Glas oder von lackfarbigem und den Umschlag des Mantels von weissem Glas und von gelbem zu machen.

Wenn du Historien machen möchtest und du die Figuren eine in Grau[5]) und eine in Roth oder in Lackfarbe kleidest, so setze immer in die Mitte von diesen Farben eine weiss- oder gelb-gekleidete Figur; weil, wenn du zwischen roth oder grün oder lack und braun immer in die Mitte einer Figur gelb oder weiss machst, werden sich die anderen Figuren naturgemäss hervorheben; und wenn der Mantel oder das Kleid azurblau sein sollte, mache das Feld roth.

Die Felder.

Gieb acht, dass die Felder der Figuren immer azurblau sein wollen.

Figuren in Gelb oder Weiss.

Wenn du eine Figur gelb oder weiss kleidest, mache die Umschläge der Kleider von roth oder grau oder grün oder blau, ausgenommen, wenn die Farbe Blau nicht schon daneben im Felde steht.[6])

Blattwerk.

Wenn du Blattwerk ausführen willst, so mache die eine (Blattranke) senkrecht (aufrecht) wie sichs gehört, die andere nehme eine Wendung nach der Seite, und das musst du schon in der Zeichnung ausführen.

---

[5]) bisso ist Byssus-Leinwand, also wohl eine graue Farbe. Vielleicht liegt auch Verwechselung mit bigio grau vor.

[6]) Der Sinn ist: Azur an den Umrissen der Figur darf nicht mit Azur im Felde zusammentreffen, da sich in diesem Falle die Figur nicht vom Hintergrunde abheben würde.

Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro et de colori de tucto l'altri magisterii che sono necessarii in sta arte, sequendo di parte in parte chiaramente secondo la doctrina de Mastro Antonio da Pisa singulare mastro in tale arte.

In prima si voi fare uno tabernaculo:

Fa sempre la base et capitello de vetro zallo, et le colonne de vetro bianco e rosso . . . de vetro rosso incarnato et i basamenti de vetro bianco in similitudene de marmo. Et in similitudene di legname mictilli sempre vetro zallo del più chiaro che puoi avere, et in scambio de pietra cotta micti sempre vetro rosso cioè uno coloraccio chiaro. Et si figure grande volissi fare. Nota che si tu fai la veste de la figura verde, fa lo suo mantello del vetro rosso, o de colore de laccha, e lo riverso del mantello de vetro bianco e de zallo.

Se tu volessi fare istorie, et tu la vistissi una de bisso et una de rosso o de laccha, fa sempre nel mezzo de questi colori una vestita de bianco o de zallo; perchè si mecterai infra rosso, o verde, o lacca o bisso sempre nel mezzo una figura zalla o bianca; ti farà relevare l'altre figure per ragione naturale; e quando el mantello o la vestimenta fosse d'azzurro, el campo fa rosso.

Li campi.

Nota che li campi delle figure vogliono essere sempre de azzurro.

Figure de zallo o bianco.

Si tu vistissi una figura de zallo o bianco, fa li riversi della veste di rosso o de bisso o de verde o d'azzurro salvo si non vi serà dal lato del campo.

Folgliame.

Si i folgliame volissi lavorare fa l'una dericta come ela de' stare, e l'altra abbi qualche acto di reverso e in questo farai quando tu le desengni.

Wie die Farben anzuwenden sind.

Ich will dich noch unterweisen in der Anwendung der Farben, nämlich, wenn du arbeitest, musst du in deinem Besitze Grün zum Abstücken (in Stückchen schneiden) haben und setze davon ein in deine Arbeiten und es wird dir immer Ehre machen. Und habe dieses in Erinnerung, setze immer in deine Arbeiten (mindestens) ein Drittel weisses Glas, weil das Weiss deine Arbeit heiter und leuchtend machen wird. Nehmen wir den Fall, man macht ein Fenster oder eine andere Arbeit, zu der man 100 Theile Glas brauchte, so nimm vollauf (reichlich) 39 Theile in weissem Glas und arbeite in dem angegebenen Verhältniss.

Figuren von Aposteln und anderen Heiligen.

Wenn du Figuren von Aposteln oder anderen Heiligen machen wolltest und hättest nicht gut im Gedächtniss, mit was oder wie du sie kleiden solltest, so gehe in die Kirchen und siehe dir diejenigen an, die von Malern gemalt sind, mit welchen Farben sie ihre Figuren gekleidet haben und so mache es nach. Merke, dass St. Peter immer mit gelbem Mantel und blauem Unterkleid gemalt sein will und die Umschläge roth oder grau.[7]

Blattwerk.

Wenn du Blattwerk machen willst, benütze nie anderes Glas als weisses oder gelbes, um die Blätter zu machen und um das Feld der Blätter zu machen, d. h. des Blattwerks mache sie roth oder blau, dies ist passender (sachgemässer), als anderes Glas. Merke, dass wenn du nicht gut verstündest die Art, die Glasfarben zu vertheilen, wie ich es dir oben gesagt habe, so schaue dich in jenen Kirchen um, wo Arbeiten von mir sind, von mir (mastro) Antonio da Pisa, Meister in solcher Kunst, und vertheile nach jener Art und du kannst nicht fehlen.

Farben, um Glas zu malen.

Um Farben machen zu wollen, welche du anwenden willst, um auf Glas zu malen, et non dicendum omnibus ...., nimm von jenen kleinen paternostri (Kügelchen) von gelbem Glas, d. h. von jenen feinen venetianischen, welche wie gelber Bernstein aussehen und zerstosse sie gut; und nachdem sie zu Pulver geworden und fein gemahlen sind, nimm ein Tiegelchen mit Kupferspahn (Hammerschlag), welcher ganz rein und echt sei und zwei Tiegelchen von diesem oben gesagten Pulver und mische (es) zusammen und mahle es zusammen sehr fein auf einem Porphyr, und dieses ist die schwarze Farbe. Und vergiss nie zu nehmen zwei Theile von dem Pulver vom Paternoster und einen Theil von dem Hammerschlag von Kupfer und wenn du nicht von diesen gesagten Paternostri haben könntest, nimm gelbes Email (Schmelz) und mache, wie du weisst, und nimm ein Wenig blau dazu.

---

[7]) „abifo“ ist ein Wort, das nicht existirt. Wahrscheinlich ist bisso zu lesen.

A ordenare i colori.

Ancora ti volglio advisare de l'ordinamento de' colori, cio è quando tu lavori fa d'avere in tua possanza del verde da moczare e mittine dentro nelli tuoi lavori, e faratte sempre onore. Et ancora abbi questo ad memoria in tucti li tuoi lavori che tu fai, mictili sempre dentro la terza parte de vetro bianco, perocchè el bianco sì, te fa lo tuo lavoro allegro et comparescente. Poniamo per figura che facendo una finestra o altro lavoro, che ce entrasse 100 parti de vetro, metteli molto bene trentanove quarti de vetro biancho e lavora per ragione.

Figure d'apostoli o d'altri santi.

Si figure d'apostoli o d'altri santi volissi fare e non avissi bene in memoria de che deverli vestire, vattene alle chiese e guarda a quelle che sono dipente per li dipinturi, de che colori hanno vestito le sue figure e cusì tu fa simelmente. Nota che sempre sancto Pietro veste di mantello zallo e la gonnella vole essere de azzurro e li reversi de rosso ovvero de abifo.

Folgliame.

Si tu vuoli fare folgliame non adoprare mai altro vetro che bianco et zallo a fare la folglia e a fare el campo delle folglie, cio è de folgliame falli russi o azzurri, che questo è più sua ragione, che altro vetro. Nota che si tu non intendessi bene questo modo da partire i colori del vetro, che io t'ho detto più denante, resguarda in quelle chiese dove sono de' miei lavori de me mastro Antonio da Pisa, mastro di tale arte, e parti secondo quel modo, et non porrai errare.

Colori per depengiare el vetro.

Ad voler fare colori che tu adoprarai ad voler depengiare sopra el vetro, et non dicendum omnibus ... piglia de quelli paternostri piccolini de' vetro zallo, cio è de quelli veneziani fini che sono a modo de ambre zalle e pistali bene; et in polvere redutti e sutilmente macinati, piglia uno scudellino di scalcaglia de ramo che sia necta e pura, e duoi scudellini di questa polvere, decta de sopra, e mescola insieme e macina insieme sotilmente sopra de un porfido, e questo è el colore negro. Et abbi sempre a mente a mectargli duo tanta polvere de paternostri, e una parte de scalglia de ramo, et quando non potessi avere delli decti paternostri pilglia de lo smalto zallo, e fa come tu sai e mectegli un poco de azuro.

Weisse Farbe, um zu schattiren.

Nimm von dem gesagten Pulver von den Paternostri oder von dem gelben Schmelz ohne gesagten Hammerschlag von Kupfer und mahle Alles und dies ist weisse Farbe.

Gelbe Farbe.

Um gelbe Farbe zu machen, nimm Feilspähne von feinem Silber, d. h. venetianischem, mahle diese Feilspähne über einem Porphyr, bis es sich auflöst wie Wasser und dann, wenn du daran denkst,[8]) lege es auf das weisse Glas an der Stelle, wo du willst, dass es gelb werde, und mische davon (von dem flüssigen Silber) so wenig, als du kannst, mit der flüssigen Mischung des Eies.[9])

Gelb auf Weiss, ohne es aufzukochen (aufzubrennen).

Und wenn du ein Gelb auf Weiss ohne Feuer machen willst, so nimm harte Hobelspähne von Holz, wie man es zur Armbrust verwendet und male auf Glas und lege es zum Trocknen und das wird ein schönes Gelb sein und wird gekocht erscheinen.

Mischung (Nuancirung, Dämpfung) für die besprochenen Farben.

Die Art die Tempera zu machen und die Farben zu nuanciren. Nimm ein Ei und zerbrich es und nimm das Gelbe davon zusammen mit dem Weissen und dann nimm ein Zweiglein von Feigen und schneide es ganz fein und in die Schüssel, wo du das Ei legtest, gieb ein halbes Glas Wasser zu diesem Ei und der Feige und dann schlage Alles gut zusammen. Und von dieser Tempera wirst du nach und nach den Farben zusetzen, so wie du malst oder malen lässt. Und halte immerzu Wasser in der Farbe, damit sie nicht trocken werde.

Die Art, das gemalte Glas zu kochen (zu brennen).

Die Art, das Glas in den Tiegel zu legen, wenn du es kochen willst, wenn du daran bist, das Glas in den Tiegel zu legen. Lege nie auf den Grund weder Roth noch Gelb noch zu nahe an die Ränder des Tiegels, weil diese beiden Farben sehr das Feuer fürchten. Lege grosse Stücke weder auf den Boden noch an die Ränder des Tiegels, obschon du es schon selbst erfahren wirst und du wirst, was ich oben geschrieben habe, besser verstehen. Fülle gut zwischen dem einen und dem anderen der Gläser mit jenen kleinen Stückchen aus, welche dir übrig bleiben beim Glasschneiden.

Von der Form des Brennofens.

In welcher Form der Backofen zum Glasbrennen gemacht sein soll, wenn du es gemalt hast, um Figuren oder andere Arbeiten zu machen.

---

[8]) Zur Arbeit schreitest, nicht vorher!

[9]) Also Eiweiss und Eigelb zusammen.

Colore bianco per ombrare.

Tolli de la dicta polvere de paternostri o vero de smalto zallo senza la decta scalglia de ramo e macina tuto, e questo è el color bianco.

Colore zallo.

Ad fare colore zallo pilglia de la limatura dell'argento fino, cio è veneziano, e macina questa limatura sopra un porfido, che se desfaccia come aqua, et poi quando tu veni a pensare mittelo sopra el vetro bianco dove tu vuoi deventi zallo, et mittigline tanto poco quanto puoi colla tempera dell'ovo liquida.

Zallo sopra bianco senza ricuociare.

Et si tu volissi fare un zallo sopra el bianco senza fuoco, pilglia de la dola . . . dura de le balestra e depinge sopra el vetro e mitte a secare e serà un bello zallo e parrà cotto.

Tempera per li dicti colori.

Modo da far la tempera a temperare questi colori, pilglia un ovo e rompilo e mictilo con lo torlo e con lo chiaro insieme, e poi tolli un rametello de fico e taglialo minuto, e nella scudella dove metesti l'uovo e mittili un mezzo fondo de bichiere d'acqua con questo ovo e questo fico, e poi si lo dibatti bene insieme. Et de questa tempera mecterai nello colore a poco a poco così come tu dipinzi, o fai dipinzare. Et tieni tucta via dell'acqua nello colore che non sa succhi.

Modo de reccociaare el vetro dipinto.

Modo da mettere el vetro in padella quando tu voli vicuocere, quando tu vieni a impadellare el vetro. Non mectere mai in fondo nè rosso nè zallo, nè troppo accostato a l'orli de la padella, perchè questi doi colori temono molto in fuoco. Nè non mectere pezzi grandi in fondo nè a l'orli de la padella; benchè da te verrai praticando, e si m'intenderai meglio quello che io ho scritto di sopra. Empi ben tra l'uno delli vetri e l'altro de' quelli pezzi menuri che t'avanza de quello che tu talgli vitri.

Del fornello la forma.

In che forma de' esser fatto il fornello da recocere il vetro quando tu l'hai dipento per fare figure o altri lavori.

Die Erde um den Ofen zu machen.

Zuerst will ich dir von der Erde sprechen, womit der Ofen zu machen ist; du musst rothe Erde Thon, d. h. von jener, welche die Schmiede verwenden, um ihre Schmieden zu machen, nehmen und sie zusammen mit Pferdemist, ein wenig Salz und ein wenig Werg und ein wenig Kleie und alle diese Sachen zusammenkneten und von dieser gemischten Erde wirst du den Ofen machen.

Die Form des Ofens.

Die Form des Ofens will auf diese Art gemacht sein: nämlich fange deinen Ofen an mit Steinen und mit jener aus den oben angegebenen Dingen gekneteten Erde. Und wenn du den Boden beginnst, mache, dass er länger als breit sèi, und wenn du den Boden des Ofens gemacht hast und beginnst die Seitenwände und hast mit Steinen drei Hand hoch erreicht, dann legst du eiserne Stängchen quer über den Ofen d. h. diejenigen, welche den Tiegel zu tragen haben. Und wenn du zwei Hand hoch über den Stangen mit Steinen erreicht hast, beginne die Wölbung des Ofens, und wenn du über der Wölbung des Ofens bist an der rechten Seite, lasse dort ein rundes Loch von der Grösse eines Eies, wo der Rauch hinausgehen kann. Merke, dass dieser Ofen so lang sein will, dass wenn der Tiegel drinnen ist, er drei Finger entfernt von den Seiten, d. h. zwischen dem Ofen und dem Tiegel sei und hinten die gesagten drei Finger und vorne soviel, wie ein Backstein lang ist, Raum bleibe und ferner, wenn du den Boden des Ofens beginnst, passe dir dort zwei Steine an in die Länge und in die Breite, um das Holz darauf zu legen quer durch den Ofen hindurch, wenn du wirst Glas kochen wollen.

Das Feuer zu machen.

Die Art, das Feuer unter den Tiegel zu machen. Zuerst musst du das Holz bringen und es nach der Form des Ofens schneiden, d. h., dass es quer in den Ofen gehe und dann zünde Feuer an vorne gegen den Hohlraum des Ofens hin d. h. also ausserhalb, so dass es wenigstens zwei Spannen vom Tiegelkopf entfernt bleibe und eher mehr, als weniger, und gerade so lange wirst du hier feuern, bis dass, wenn du die Hand auf das über der Ofenwölbung gelassene Loch legst, fühlst, dass die Hand es nicht mehr aushalten kann, dann schiebe das Feuer unten vor bis in den Ofenkopf hinein, und dort wirst du so viel Feuer machen, bis du den Ofen weiss werden siehest von der Flamme und dann lege Feuer an die Wölbung des Tiegels von jenem Holz, welches du gesägt hast und du wirst Hellfeuer[10]) machen. Und wenn du dann die vordere Wölbung des Tiegels gut weiss sehen wirst, dann siehe zu Holz zu haben, welches so lang sei wie jenes, das du quer legtest, das fein gespalten und gut trocken sein

[10]) „fuoco chiaro" jedenfalls Gegensatz zum fuoco lento (langsamen Feuer), terminus technicus, von dem z. B. Cellini beim Gusse seines Perseus spricht.

La terra da fare el forno.

Prima te dirò de la terra da fare el forno: devi torre de la terra rossa, che cio è de quella che adoprano li fabbri a fare le sue fucine, e impastarla insieme con sterco del cavallo et un poco de sale, et un poco di borra de selle, et un poco di semmolo, et tucte queste cose impastare insieme, et de questa terra mista farai il fornello.

La forma del fornello.

La forma del fornello vole esser facta in questo modo, cio è principia il tuo forno con pietre, e con questa terra impastata con quelle cose dicte di sopra. Et quando tu cominci e faci el suolo, fa che sia più longo che largo, e quando tu ài fatto el suolo del forno et che tu comenze a fare le sponde, e che tu sè gito de suso tre mano de pietra, et allora tu gli mitti li vergoni de ferro alla traversa del forno, cio è quelli che hanno a sostenere la padella. Et quando tu sei gito di sopra da vergoni doi mano di pietra comenza la volta del forno, e quando tu sei di sopra dalla volta del forno, dal lato diritto, lascia li un buco tondo della grossezza di un ovo, dove possa uscire el fumo. Nota che questo forno vole essere tanto longo, che quando la padella è dentro tre dita da i lati, cioè tra il forno e la padella; et derretro i iij deta, et denante tanto quanto è longa una pietra cotta, et ancora quando tu principii il suolo del forno acconzili doi pietre per longo et per largho per potere mettere le legna suso a la traversa del forno, quando tu vorrai cocere el vetro.

Al fare el fuoco.

El modo a fare el fuoco sotto a la padella. Prima tu dii portare le legna e tagliarle alla forma del fornello, cio è che ella vadano a la traversa nel forno, e poi apicca fuoco denante in bocca in suso lo spazio del fornello, cio è di fora che sia da lonce due buone spanne de lunge da la testa de la padella e innanzi più che meno, et tanto farai fuoco quive ricta, in fine che quando tu mecterai la mano a quel buco che lassasti in suso la volta del forno che tu vedrai e che non può sofferire la mano, e allora manda el fuoco in testa del forno, cio è socto, e tanto li fa fuoco che tu viggi tornare el forno bianco dalla fiamma, et allora micti fuoco in testa della padella de quelle legne che tu ài segate, e farai lo fuoco chiaro. Et quando tu vedrai ben bianco la testa de la padella dinanti, e allora fa d'avere legne che sieno lunghe quanto quelle che mittisti a traverso, che sieno spezzate minute e ben secche a ciocchè non facciano fumo, et che facciano fuoco chiaro, et micte una legna in suso

muss, damit sie keinen Rauch machen und dass sie Hellfeuer machen und lege ein Holz auf die Steine, welche in dem Ofen der Länge nach liegen und lege dieses Holz quer. Und dann lege 10 oder 12 Holzscheitchen von jenen kleinen unter den Tiegel, so dass sie mit einer Spitze auf jenem Holz ruhen, welches quer liegt und wann du 10 oder 12 Feuer von dieser Art gemacht hast, wird das Glas gebrannt sein und achte auch darauf, ob du die grossen Holzscheite schön roth siehst. Und der Tiegel und Ofen seien schön weiss und dann ist es gekocht, und sofort schliesse den Kamin, welcher auf dem Gewölbe ist und lasse es so lange stehen, bis der Ofen und der Tiegel verkühlt sei und dann breite dein Glas aus, welches gekocht ist und achte darauf, ihm immer ein gemässigtes Feuer zu geben. Und auf der Zeichnung wirst du eine Legirung finden, wie du sie aufgetragen hast; der Anfang des Glasschneidens wird dir ein wenig Verdruss (Mühe) machen.

Die Masse zum Zusammenfügen.

Die Masse zum Zusammenfügen macht man von Asche und von Mehl. Aber wenig Mehl und sehr viel Asche. Mit der Asche, welche du in den Tiegel giebst, mische ein Schüsselchen wohlgesiebten, ungelöschten Kalk.

Von dem Eintheilen der Fenster von draussen.

Ueber die Art der äusseren Eintheilung der Fenster, d. h. von den Bändern, die Gläser zu befestigen. Wenn du mit Bleiweiss gezeichnet hast, wo du die Drähte befestigen willst, achte darauf, so viel von dem einen als von dem anderen Eisen zu nehmen, wie du die Fassungen lang haben willst. Achte auch darauf, dass das Blei hinter die Eisen komme, welche quer stehen und auch, dass die Fassungen in die Kleiderfalten der Figuren kommen, so viel du kannst.

Glas zu schneiden und es zusammenzufügen.

Die Art, Glas zu schneiden und es zusammenzufügen, um Figuren und andere Arbeiten zu machen. Wenn du das Glas mit Bleiweiss, verdünnt mit Wasser, gezeichnet hast, je nachdem du es schneiden willst, habe ein warmes Eisen und führe es, wo du mit Bleiweiss gezeichnet hast, wenn dann das Glas ein wenig gesprungen sein wird, befeuchte hier mit Speichel oder Wasser und ziehe das heisse Eisen, wo du willst, dass sich das Glas breche, und jener Riss wird dem heissen Eisen folgen und wird brechen je nachdem du mit dem heissen Eisen fährst, und wenn es ein dünnes Glas sein sollte, dann fahre mit Schmirgel und mit geschliffenem Feuerstein hin, wo du mit Bleiweiss gezeichnet hast, und es wird sich brechen je nach der Linie, die du gemacht haben wirst mit gesagtem Stein mit leichtem Druck, den du mit der Hand giebst und dann sogleich, wenn du geschnitten und es gebrochen hast, füge es zusammen auf der Zeichnung, welche du ausführen willst, und dann nimm es weg und dann male in jenem Werke, was du machen willst, d. h. Baulichkeiten, Blattwerk oder andere Arbeit.

alle pietre che sono nel forno per lo longo, ve micti questo legno de traverso. Et poi micti X o XII steche de quelle minuzzate sotto la padella, e che elle stieno con un capo suso in quel legno ch'ene alla traversa; et dieci o XII de questi fuoghi ehe tu li farai per questa forma sirà cocto, e ancora guarda quando vi vedrai ben russi i tinzoni. Et la padella el forno sia bien bianco e allora è cocto, e incontenente serra l'uscio ch'è sopra de la volta, et lassa stare tanto così che sia raffreddato et forno e la padella, e poi dispanderai el vetro tuo ch'è cocto, e abbi a mente de darle sempre el fuoco temperato. E vi troverai suso el desegno una leca come tu ài commesso; faratti briga un poco el comensamento de talgliare el vetro.

La pasta da commectere.

La pasta da commectere si se fa de cenere e de farina, ma poca farina e assai cenere la cenere che tu micti nella padella, mesticace con essa una scudella del calcina viva ben stacciata.

De partire le finestre di fuora.

Del modo de partimenti de fuore de le finestre cio è delle legature d'appiccare el vetro quando tu segnato con la biacca dove tu vuoi apiccare i fili, guarda de fare tanto dell' uno ferro ed l'altro, quanto tu voli fare lunghe le prese. Ancora guarda che i piombi vengano de rietro ai ferri che sono attraverso, et anco che le prese vengano nella piega de' panni de le figure el più che puoi.

A talgliare vetro o de commettarlo.

El modo de talgliare el vetro e de commectarlo per fare figure o altri lavorii. Quando tu ài segnato el vetro co la biacca distemperata con l'acqua secondo che tu lo vuoli talgliare. Abbi un ferro caldo e menalo dove tu ài segnato colla biacca, e poi che el vetro serà un poco crepato, bagnare ivi con la saliva, ovvero acqua e tira el ferro caldo ove tu voli che se rompa el vetro, e quella crepatura seguiterà el ferro caldo e verasse rompendo secondo che tu girai col ferro caldo, e si fosse poco vetro riga con lo smirilglio e co la pietra focaccia tagliente dove tu hai segnato colla biaccha, e rompirassi secondo la riga che avrai facta con la pietra decta con poca forza che tu gli dii con mano, e poi de mantenente che tu l'ài talgliato e che tu lo rompi commictilo insieme suso el disegno che voi fare, e poi lo leva, e poi dipenge a quello lavoro che voi fare cio è casamento, folgliame o altro lavoro.

Löthmittel.

Ich will dir viele Löthmittel angeben, um das Blei der Fenster zu löthen, auch werde ich dir einige andere Regeln von Löthe geben, um Arbeiten von Blei und von Zinn zu löthen. Die Art, welche man einzuhalten hat, um diese Löthmittel zu machen: Merke, dass man viele Löthmittel macht auf verschiedene Arten und nach den Meinungen von verschiedenen Meistern. Aber ich will dich nach meiner Art mein Geheimniss lehren, das ich für das beste Verfahren befunden habe unter allen Vorschriften anderer Meister. Mache deine Löthung auf diese Weise, d. h. nimm ein Stück Blei und ein Stück Zinn und löse es zusammen auf und wenn du es zusammen aufgelöst hast, mache ein kleines Loch in die Erde so tief, dass es dieses Blei und dieses Zinn aufnehme und wirf es hinein, so lange es heiss ist, und wenn du es hineingeschüttet hast, verschliesse unverzüglich das Löchlein mit einem Brettchen, damit die gesagte Löthe nicht dampft und decke es nicht früher auf, bis es kalt ist und ganz in Ruhe, und dieses ist das beste Recept, das man machen kann mit geringen Kosten. Und sage dies nicht anderen Meistern, weil andere Meister es aus zwei Theilen Silber und einem Theile Kupfer machen und dies ist eine grössere Ausgabe. Und jene Art, die ich dir gesagt habe, sie in ein Löchlein zu giessen, behalte als dein Geheimniss, weil deine Löthe flüssiger sein wird als die andere, welche nie ausfüllt und läuft immer dem Eisen nach.

Grundlage des Löthens.

Hier will ich dir sagen die Grundlage des Löthens: Oele mit Oel oder Talg den Ort, wo du löthen willst und vorher raspele sehr gut, wo du löthen willst, und wenn du gut gerieben hast, schmiere mit wenig Oel oder Talg, wie ich dir gesagt habe und lege ein wenig Colophonium darauf. Die beste Art und die schnellste oder rascheste, zu reiben, ist diese: Siehe zu, eine (feine) Feile[11]) aus Kupfer zu haben, welche die Goldschmiede anwenden, um das Silber zu reiben, und mit dieser reibe das Blei dort, wo du löthen willst und reinige sehr gut und lege sehr gut die Löthe an.

Die Löthkolben zuzurichten.

Ich will dir noch das Mittel sagen, die Löthkolben zuzurichten, siehe zu, dass du einen Mahlstein hast oder einen pietra morta[12]) und mache eine längliche Höhlung hinein, die nicht rund sein darf, und in diese Höhlung lege Colophonium, ein wenig Oel und ein wenig Talg und ein

---

[11]) „busci di ramo“: gemeint ist wahrscheinlich eine Feile aus Kupfer, also nicht busci, sondern brusci bezw. bruschi wäre zu lesen; brusco term. techn. für eine feine Feile, wie sie namentlich als chirurg. Instrument verwendet wird.

[12]) pietra morta ist ein brauner, leicht bröckelnder Stein, ähnlich wie unser „Todtliegendes“ in der Geologie.

Saldature.

Vogliote dare de molti modi da fare saldature per saldare i piumbi de le fenestre, eziandio ti dirò de alcune altre regole de saldatura per saldare lavoro de piombo e de stagno. El modo di tenere a fare queste saldature: Nota che de molte saldature si fanno per diversi modi et secondo opinione de molti maestri. Ma io te volglio dire secondo el modo mio el mio secreto, el quale ho ritrovato meglior modo de tucte l'arecepte de gli altri maestri. Fa la tua saldatura in questo modo, cio è piglia una parte pe piombo et una parte de stagno e desfallo insieme et quando l'ài desfacto insieme fa un bucarello in terra tanto cupo che tenga questo piombo e questo stagno e gettalo dentro che sia caldo, e come l'ài gettato dentro tura immantinente la bucarella con una assicella che la dicta saldatura von sfiati, e non la discoprire per fine che non è fredda a suo bello agio, e questa recepta è melgliore se possi fare, con minore spesa. Et questo nol dire con altri maestri perchè l'altri maestri fanno per terzo et è di più spesa. E quel modo che io t'ò detto de metterla in la bucarella tiello per secreto in te, perchè la tua saldatura verrà più corrente che l'altra che mai non sta pregna et è molto corrente de rietro al ferro.

Fundamento de le saldature.

Quì ti dirò el fundamento de le saldature: unze con olio overo sego di candelo el luoco dove vuoli saldare, e prima raspa molto bene dove vuoli saldare, e quando ài molto bene raspato unza con poco d'olio o sego come io to decto, overo vi pone un pocho di pece greca. El miglior modo, e più presto o avante de tempo da raspare si è questo. Fa d'avere uno de questi busci de ramo che adoperano gli orfi a raspare l'argento e con questo raspa i piombi dove voi saldare e necta molto bene e accosta molto bene la saldatura.

A conciare i saldatoii.

Ancora ti voi dire el mezzo da conciare i saldatoii, fa d'avere una pietra di macena, o una pietra morta, e falli dentro una fossecta longhecta che non sia tonda, e in questa fossecta mictigli pece greca cum poco d'olio e un poco di sego e un poco de cera e con questa mistura onge i

wenig Wachs, und mit dieser Mischung schmiere die Löthkolben in dieser Höhlung, d. h. lege die Löthkolben in diese Höhlung, die du in den Stein gemacht hast und so wie du das Eisen aus dem Feuer genommen hast, reibe es mit der Salbe, die ich dir oben gesagt habe und dann habe die Löthe in der Hand und löthe den Ort, wo es nöthig ist.

Das Blei weich zu machen.

Ich will dich über die Frage des Bleies belehren, es hat diese Natur, dass je mehr du es hin und her wirfst, um so härter und roher wird es. Und wenn du das Blei weich machen wolltest, welches hart und roh ist, lass mit ihm zergehen etwas Pech, etwas Wachs und etwas Unschlitt und lasse Alles zusammen zergehen und es wird dir schwarz werden.

Salbe, um Löthkolben zu schmieren.

Recipe: Frisches Fichtenharz, das gut abgestrichen sei (von der Fichte), ebensoviel Colophonium und lasse es zusammen zergehen.

Andere Recepte, um Löthe zu machen, gut wie die erste und dient auch um Orgelpfeifen zu löthen.

Recipe: Von Blei 1 libra, von Zinn 10 Unzen, lasse es zusammen zergehen und thue es in jene gesagte Höhlung und bedecke sie, wie es oben gesagt ist in jenem andern Recept; und dies kostet noch weniger.

Recepte von Löthe anderer Meister.

Recipe: 1 libra Blei, 2 libre Zinn, lasse es zusammen zergehen; diese benützen andere Meister.

Löthe, um Orgelpfeifen zu löthen.

Recipe: 7 Unzen Zinn, 1 Unze Blei, Quecksilber $^1/_2$ Unze, Zinn und Blei zerschmelze zusammen und wenn es geschmolzen ist, nimm es vom Feuer und gieb das Quecksilber, mische es mit einem Stöckchen und giesse es (in Form von Stangen).

Ein anderes Recept, um die gesagten Pfeifen zu löthen.

Recipe: Zinn 3 Unzen, Blei $1^1/_2$ Unzen, Markasit 1 Quentchen, Quecksilber 1 Quentchen, lass Zinn, Blei und Markasit schmelzen und wenn es flüssig ist, gieb Quecksilber dazu.

Ad idem für Orgelpfeifen-Löthe.

Recipe: Blei 2 Unzen, Zinn von Stangen 1 Unze, weisses Markasit $^1/_4$ Unze, Quecksilber 2 Heller schwer, geschmolzenes Blei, Zinn und Markasit, gieb Quecksilber dazu und wirf es in die Höhlung und bedecke es wie das erste Mal, dass es nicht dampfe, bis es kalt ist.

saldatoii in questa fossa da saldare, cio è mictigli in questa fossa ch'ài facta in questa pietra, e così come ài aricavate el ferro fuora del fuoco stropiccialo per questo unguento che io to decto di sopra, e poi abbi la saldatura in mano e salda sopra el luogo dove è di bisogno.

A fare dolce el piombo.

Vogliote advisare sopra el facto del piombo o ha questra natura, che quanto più el tragetti tanto più deventa duro e crudo. E si tu vulissi fare dolce el piombo che è duro e crudo micti a disfare con esso de la pegola, de la cera e del siego insieme e fa desfare ogne cosa insieme e deventerate nero.

Item onguento da ognere saldatoii.

Recipe: cera nova e sia buona rasa de pino, pece greca tanto dell' uno quanto del altro, e fa desfare insieme.

Altre ricette da fare saldature buone come la prima è ancho è buona per saldare canne d'organi.

Recipe di piombo libra I de stago once X fa desfare insieme e mectila in quella fossa decta, in terra, e coprila come è decto in quella altra recepta; e si è ancora di minore spesa.

Item recepte de saldature de altri maestri.

Recipe di piombo libra una, stagno libre due e fa desfare insieme, questa adoperano altri maestri.

Item saldature da saldare canne de organo.

Recipe stagno once VII, piombo once I argento vivo once $^1/_2$ fa desfare lo stagno el piombo ensieme e come desfacto levalo dal fuoco e mictigli dentro l'argento vivo e rimesticalo con un fucello e gectalo in verga.

Un altra recepta per saldare le dette canne.

Recipe stagno once 3 piombo once I e mezza, marchasita dramma I argento vivo dramma I, fa desfare lo stagno, el piombo e la marchasita, e quando fusi, levalo dal fuoco e mectili l'argento vivo.

Ad idem per canne de organi saldature.

Recipe piombo once II stagno de verga once I marchesita bianca uno quarto de oncia, argento vivo dui danari di peso, e desfacto piombo, stagno e marchesita, micti l'argento vivo e gecta in canna, e copri come la prima che non refiati per fine che non è fredda.

Ad idem.

Recipe: Zinn in Stangen 2 Unzen, Blei 1 Unze, Quecksilber $^1/_{16}$ Unze und mache, wie es oben gesagt ist in dem obenstehenden Recept.

Glas zu malen, ohne es zu brennen.

Ich will dir die Art angeben des Malens und die Art, gewisse Farben zu machen, die man auf das Glas aufträgt, ohne es zu brennen, auf welche Art man dies am besten machen kann. Wenn du auf ein Glas Grünspahn und andere Farben, ohne das Glas zu brennen, machen willst, so mahle den Grünspahn oder andere Farben mit flüssigem Lack auf einem Porphyr, und wenn du gut fein gemahlen hast, male jenes, welches du willst, auf das Glas, lasse es dann an der Sonne trocknen und es wird gebrannt scheinen. Oder auch mahle die Farbe mit Leinsamenöl, welches gekocht sei und mahle mit jedem von diesem diejenige Farbe, welche du willst. Und merke, dass das Glas natürlich grün von Natur aus ist. Und will man machen, dass es weiss sei, so legen die Brenner einen Stein hinein, den man „aregavense" nennt, diesen Stein verwenden diejenigen, welche Pocale von Thon machen, so dass, wenn man davon an den Ofen das richtige Maass, die rechte Proportion setzt, so wird es weiss, wie wir sahen, und wenn du etwas über das Maassverhältniss daran thust, so machst du eine Fleischfarbe und wenn du noch ein wenig mehr als sein Maass daran thust, wird es eine Lackfarbe; der oben angegebene Stein kommt von Catalonien. Das schönste Glas, das man machen kann, ist von gekochtem Hammerschlag von Kupfer. Das Blau macht man von einem Stein, den man von Deutschland bringt und der den Namen „chafarone" hat. Das feine Gelb macht man von feinem gemahlenem Silber.

Auch kann man ein Gelb machen von Blei und gemahlenem Zinn. Auch macht man ein Gelb mit Weinstein von weissem Wein, welches schöner ist als das oben Gesagte, welches man mit diesem Blei und Zinn macht. Ferner sage ich dir, dass, wenn du gemahlenes Silber auf ein hellblaues Glas setzest, wird es gelb, aber es ist nicht schön und auch nicht hell. Und wenn du gemahlenes Silber auf blaues oder dunkles Glas legst, wird es grün. Merke, dass die oben geschriebenen Sachen die gesagten Farben in den gesagten Gläsern hervorbringen und man macht sie, wenn die Brenner das Glas in dem Ofen geschmolzen haben.

Merke, dass die rothe Farbe von Deutschland kommt, und man weiss nicht, aus was man jene Farbe macht, aber ich sage dir, dass jene rothe Farbe nur auf einer der Seiten und nicht in das Glas gemischt ist, wie die anderen Farben es sind, welche incorporirt sind.

Arbeiten auf rothes Glas zu machen.

So du einen Löwen oder sonst ein Thier oder eine andere Sache auf rothes Glas machen wolltest, schneide das Glas nach der Form des Löwen oder des Dinges, das du eben machen willst. Und habe ge-

Ad idem.

Recipe stagno in verga once II, piombo oncia I argento vivo mezza octava d'oncia, e fa com' è decto de sopra nelle sopradette recepte.

A pengere el vetro senza ricocere.

Jo ti voglio dare el modo del pipenzare e del modo da fare certi colori; che se fanno peso nel vetro senza ricuocere, in che maniera se puo fare per lo melglio modo. Si tu voi depenzare suso in un vetro del verderamo e altri colori senza ricuocere el vetro, macina el verderamo o altri colori con la vernice liquida sopra de un porfido e quando hai ben macinato sotilmente, dipinge quello che tu vuoli sopra del vetro, e poi lassalo seccare al sole e parrà ricotto. O veramente macina el colore con l'olio del seme del lino che sia cocto e macina con ciascheduno de questo quello che tu vuoli. Et nota che el vetro naturalmente è verde per sua natura. E vogliendo fare che'l sia bianco, i fornazari vi mettono dentro de una pietra che se chiama aregavense, la quale pietra adoperano quelli che fanno li boccali de terra, sicchè mectendovene alla fornace la giusta ragione et proporzione deventa bianco come noi vedemo; e mectendovene alquanto più che la sua ragione et mesura, fai uno colore incarnato. E mectendovene anche un po più che sua mesura fa un colore de laccha; la sopra decta pietra veni de Catalogna. El più bel vetro che se possa fare de scaglia de ramo ricotta. L'azzurro si se fa di una pietra che se porta de Lamagna che à nome chafarone. El zallo fino sì se fa con l'argento fino macinato.

Ancora se può fare un zallo con piombo e stagno macinati. Ancora se fa un zallo con taso di vino bianco, ch'è più bello che questo de sopre, che se fa con questo piombo e stagno. Ancora te dico che mectendo dell'argento macinato suso un vetro azzurro chiaro si diventa zallo, ma non è bello nè chiaro. E mectendo dell'argento macinato sopra el vetro azzurro o scuro devente verde. Nota che le sopra scripte cose fa fare i dicti colori nelli dicti vetri se si fanno quando i fornazari anno el vetro nelle fornace desfacto. Nota che el color rosso viene della Mangna, e non se sà de che se faccia quello colore, ma io te dico che quello colore rosso si è solamente da luna de le parte e non è misto nello vetro come sono li altri colori che sono incorporati.

A fare lavorio in sul vetro rosso.

Se tu volessi fare uno leone o altro animale o altra cosa sopra un vetro rosso, talglia el vetro alla forma del leone o de quella cosa che tu vuoi fare. E abbi de la cera disfacta come quando se fanno le candele,

schmolzenes Wachs, wie man es bei Anfertigung von Kerzen braucht und lege jenes Stück Glas hinein und ziehe es heraus. Und wenn das Wachs kalt ist, so zeichne auf diesem Wachs, das sich angeheftet hat an dieses Glas, jene Theile des Löwen oder andere Thiere, die du machen willst und kratze der Zeichnung entsprechend von dem Wachse weg, was weiss bleiben soll und wenn du es herausgekratzt hast, gieb acht, Wasser zu haben, welches das Gold von dem Silber scheidet, welches Wasser die Goldarbeiter verkaufen und von diesem Wasser giesse in die Höhlungen, welche du in das ausgekratzte Wachs gemacht hast und lasse dort das Wasser 2 oder 3 Stunden stehen und es wird weiss werden und dann nimm das Wachs weg mit einem Messer, siehe zu, ein wenig Schmirgel zu haben, gestampft mit Blei und reibe es auf dem Glas und es wird glänzend hell und schön. Aber merke, dass, wenn du dieses machen wirst, dass du es auf der Seite der Farbe machst, d. h. dort, wo das Glas die rothe Farbe hat, weil, wenn du es auf der Seite, wo keine Farbe ist, anwendest, würdest du nichts .erzielen.

Wenn du die Gläser gelb machen willst.

Wenn du gelb machen willst, wo dieses weiss ist, gieb von jenem gemahlenen Silber hinein, welches ich dir vorhin genannt habe, nämlich in jenem Capitel, wo ich dir von jenen gelben Paternostri gesprochen habe und dieses ist gut anzuwenden. Jetzt habe ich dir vom Wesentlichen gesprochen und wenn du so vorgehst und dich übst, wirst du die Handhabung erfahren.

Wenn du jene gelbe Farbe voller (intensiver) machen willst.

Wenn du jenes Gelb voller an Farbe machen willst, so gieb ein wenig Ocker dazu, welches die Maler anwenden, und wenn du davon zuviel dazu thätest, würde das Glas wieder roth werden, aber es würde keine schöne Farbe sein, sondern wie eine Schmiererei erscheinen.

Das Werk zusammenzusetzen.

Willst du Augen am Fenster ausführen oder etwas Aehnliches, so gieb acht auf andere Werke (Musterarbeiten), fasse es gut in's Auge, wie sie gefügt sind und mache, dass die Schnitte zusammenstossen, jene des oberen Stückes mit jenen des unteren, und du wirst nicht irren können, wenn du so vorgehst.

Das Maass des Bogens.

Die Art, den Bogen zu finden, so du eine Arbeit in die Mauer zu setzen hättest. Theile das Fenster der Breite nach in vier Theile und du wirst den Punkt haben. Auch giebt es Fenster, wo der Bogen so steht, dass es erforderlich ist, in drei Theile zu theilen, aber mache so: Wenn du die Breite des Fensters getheilt hast, setze das Bogenmaass

e mectegli dentro questo pezzo de vetro e tiralo fore. E quando quella è raffreddata, questa cera che è appiccata ed a questo vetro valgli desengnando suso in questa cera, quelle parte del leone od altri animali che tu volissi fare, che tu vuoi che remanga bianca, cava via quella cera che tu ài desegnata; e quando l'arai cavata fa d'avere l'acqua de partire l'oro da l'argento, la quale acqua vendono li auriffici, e de questa acqua mettine dentro a la cavatura che ài facta nella cera cavata via; e lassalavi stare questa acqua doi ore o tre e deventerà bianco. E poi levata via quella cera con un coltello, fa d'avere un poco dello smerilglio pesto col piombo, e fregalo suso e verrà lustro chiaro e bello. Ma nota che quando tu farai questo, guarda dal farlo dallato del colore cio è dove el vetro à el colore rosso, perchè si tu l'acqua che mittissi da lato dove non è el colore non faristi niente.

Se volissi fare zallo i vetri.

Se tu volessi fare zallo dove è questo bianco mictive dentro de quello argento macinato che to decto denanti in quello capitolo dove tò decto che quelli paternostri zalli, e questo si è buono per adoperare. Ora to decta la sostanza, e cosi facendo e praticando vederai la maniera.

Si quello colore zallo volessi fare più pieno.

Si più pieno de colore volissi fare quel zallo mictive dentro un poco de ocrea, la quale adoperano i dipintori, e si tu gli ni mittissi troppo, ritorneria el vetro rosso, ma non seria bello colore che parria uno imbratto.

A comporre il lavoro.

Se tu volissi mectere in opera un lavoro de occhi, o altro affare guarda del gli altri lavori et mira bene come stanno; e fa sempre che li fessi se scontreno insieme quelli del pezzo de sopra e con quelli di socta, e non porrai errare facendo così.

La mesura dell' archo.

El modo de retrovare l'archetto quando tu avissi a mecte un lavoro in muro. Fa che tu parti la larghezza della fenestra in quarto e averai el poncto. Ancora sono de quelle fenestre che l'archetto sta per modo che se converrà partire per tezzo, ma fa così; poi che arai partita la larghezza della fenestra micti el sexto suso al poncto de mezzo. E si tu

(Messform, Sextant) auf den Punkt der Mitte. Und wenn du es nicht anders zu machen wüsstest, mache es so: Setze einen Stab und setze ihn vom Querstab aus, den du angebracht hast, bis zur Spitze des Bogens und dann ziehe mit dem Faden eine Linie auf die Zeichnung, soviel wie du dein Fenster breit machst und dann fahre wieder (mit dem Faden) gegen eine der Enden der Bogenspannung und so weit der Abstand von der Spitze des Bogens bis zum Querstab ist, ziehe mit dem Faden eine Linie über die Zeichnung und an die Mitte des Querfadens lege dein Bogenmaass und du wirst den Punkt ganz genau haben und kannst nicht fehlen.

Andere Art.

Solltest du aber die angegebene Art nicht verstehen, so mache es anders; nimm Papiere, welche zusammengeleimt sind und lege sie auf den Bogen und zeichne rings herum, drinnen oder draussen, mit einer Kohle, und in dieser Form wirst du das Maass erhalten.

Die Art, sich bezahlen zu lassen.

Ich will dir sagen und dich unterrichten über die Art der Bezahlung der Glasfenster, auf drei Arten. Wenn du eine Arbeit von Glasfenstern in Figuren übernehmen möchtest, so musst du diesen Weg einschlagen. Berechne zuerst, was das Glas kostet und die Malerei, das Blei und Eisen und alle Ausgaben, die dazu gehören. Soviel Geld lass dir persönlich geben, so hoch sich alle deine Ausgaben belaufen. Noch unterrichte ich dich über die Frage des Preises für die Fenster. Uebernimm nie, wenn du auskommen willst, für weniger als 4 Gulden die florentinische Elle der Fensterarbeit bei grossen Figuren d. h. berechne Figuren allein mit $3^1/_2$ Gulden, und Historien verkauft man zu 5 Gulden die Elle, allermindestens zu 4 Gulden, und das, was du um weniger machst, dabei würde nichts verdient werden. Und 2 Gulden die Elle, wenn die Person, die dich die Arbeit machen lässt, alle Ausgaben von Blei, Eisen und das Netz und das Gerüst, um die Arbeit auszuführen, bezahlt. Die Berechnung der Bezahlung von Fenstern mit einfachen Fensteraugen, wenn der Arbeitgeber den Rahmen und die Eisen, die in das Fenster gehen, bezahlt, stellt sich auf $2^1/_2$ Gulden.

Ich will dir einige Lehre über die Kunst der Glasfenster geben.

Erstens. An dem Ort, wo du arbeitest, arbeite stark und bleibe an jenem Ort als Arbeiter und reise nicht, wenn du verdienen willst, sonst würdest du nichts erübrigen, und wenn dir doch eine grosse Arbeit von Nutzen unter die Hände käme, ausserhalb des Ortes, an dem du dich niedergelassen hast, so gehe und mache sie und dann kehre zurück an deinen Wohnort und schnell. Wenn man Ehre von der Kunst haben will und die Kunst gut ausüben, muss man ansässig bleiben. Und mache dich nicht über die Kunst der Glasmalerei lustig, welche dich gut ernährt, guten Profit bringt und Nutzen und Ehre.

non sapissi fare altramente fa così; micti una bacchetta, e mettila da quella, che tu ài messo a traverso in fine alla ponta de l'arco, e poi batti un filo in suso el desegno, tanto quanto tu fai larga la tua fenestra, e poi rimicte suso in su in una delle teste del segno, e tanto quanto è dalla ponta dell' archetto a la bacchetta del traverso batti un filo al traverso del disengno, ed al mezzo dal filo dal traverso micti el tuo sexto et arai il poncto necto e non porrai fallire.

Altro modo.

Ma sì questo modo de sopra non intendessi, fa altramente; tolli delle carte che sieno incollate insieme e mictele suso nell' archo e va desengnando di torno in torno dentro o di fore con un carbone e in questa forma arai le misure.

El modo da pagarse.

Vogliote dire et ansegnare el modo del pagamento de le fenestre del vetro, de tre maniere. Se tu volissi torre affare un lavoro de fenestre facte de' figure, tu dii tenere questo modo. Fa prima ragione quello che vale el vetro e la dipentura e piombi e ferri e de tucta la spesa, che ce entra dentro. Tanti denari tolli della tua persona quanto monta tucta questa spesa. Ancora t'aviso, e dico sopra del facto del prezzo de le fenestre. Non fare mai, si te vuoi salvare, ad meno de 4 fiorini el braccio fiorentino del lavoro della fenestra ad figure grande, cio è figure e sole a tre fiorini e mezzo, e a storia sì se vende cinque fiorini el braccio, el manto quattro, e ciò che tu fessi el meno, non v'è serìa guadagno. E doi fiorini el braccio pagando la persona che ti fa fare el lavoro tucta la spesa de' piombi, ferramenti e la rete, e li poncti da mettere el lavorio in opera. La ragione del pagamento de le fenestre da occhi schietti, pagando chi fa lavorare el telaio e i ferri che vanno nella fenestra, si sonno fiorini II e mezzo.

Vogliote dare alcuno ammaestramento dell' arte de le fenestre de vetro.

Primo. In quella terra dove tu lavori, lavora forte e sta fermo in quella terra a lavorare, e non ti movere si voi guadagnare, altramente non avanzaristi nulla, e se pure te venisse un gran lavoro per le mano de utilità a fare fore de la terra dove stai habitante, va e fallo e poi ritorna alla tua stanza e prosto. Ad volere honore dell' arte e far bene in questa arte si è star fermo. Et non ti fare beffe dell' arte del vetro, chè ti si regge bene fa buono profecto e utile e honore.

Im Folgenden will ich dir verschiedene Arten geben, in welchen Formen man das Glas schneiden kann,

d. h. dass es sich breche an jenem Orte, wo du willst und nicht anderswo, um die Stücke zu machen, welche zu den Fenstern nöthig sind. Und zuerst werde ich dir von den Steinen und dann von anderen Sachen sagen, welche nützlich sind, das Glas zu brechen.

Von den Steinen.

Der erste ist der Diamant, und dieser ist der feinste und härteste, welchen man anwenden kann, um das Glas zu schneiden. Der zweite Stein ist ein Stein, den man den schwarzen Hyazinth nennt, welcher gespitzt ist d. h. er hat die Spitze wie der Diamant. Wenn das Glas gezeichnet ist, mit diesem Hyazinth, bricht es so (d. h. wie es gezeichnet wurde). Der dritte ist der natürliche Krystall, wie man ihn in den Bergen findet, der nicht bearbeitet sein darf und welcher spitzig und scharf sein muss; wenn man mit seiner Spitze zeichnet, bricht das Glas. Der vierte Stein ist der Beryll, welcher ein ähnlich beschaffener Stein ist, wie der Krystall und hat dieselbe Wirkung wie der Krystall. Der fünfte Stein, welcher zu ähnlichem Geschäft gut ist, ist der Magnet, welcher das Eisen an sich zieht, dieser ist ein harter Stein und schneidet das Glas gut. Das sechste ist der Schmirgel, den man mehr anwendet als irgend welchen Stein, weil es damit besser geht als mit oben angegebenen, aber die oben angegebenen sind besser und feiner, aber wende diesen an, um weniger Ausgaben zu haben und wenn dir alle diese fehlten, so wende Feuerstein mit einer Spitze oder mit einer Schneide an, und er wird dir gute Dienste leisten.

Dickes, hartes Glas zu brechen.

Ich will dir eine andere Art und Verfahren angeben, Glas zu brechen, welches so dick wäre, dass man es nicht brechen noch zerstückeln könnte mit den oben angegebenen Steinen. Mache es so, nimm ein wenig Schwefel, lasse es in einem Näpfchen zergehen oder in einem anderen Gefäss und wenn es geschmolzen ist, thue einen gesponnenen Faden dazu hinein und befeuchte ihn ganz gut in diesem Schwefel und dann so erwärmt, binde diesen gesponnenen Faden um jenes Glas, das du brechen willst, und wenn du es gebunden hast, zünde an jenem Orte, wo du willst, den Faden an und während der Faden brennt, giesse Wasser auf das Feuer und sofort wird das Glas brechen an dem Ort, wo du den Schwefelfaden gebunden hast, und dieses hält etc.

Andere Art, das Glas zu brechen, um grosse und kleine Stücke zu machen, je nachdem es nöthig ist, um Fenster oder andere Arbeiten zu machen.

Nimm Bleiweiss oder Mennig, löse dieses Bleiweiss oder Mennig, welches von beiden du willst, mit Essig oder mit Wasser, so du keinen

Qui appresso de volglio dare più modi in che forma si può talgliare el vetro

cioè che se spezzi in quello luocho dove tu vuoli e non altrove per fare i peczi che bisongnano a le fenestre. E prima te dirò de le pietre e poi te dirò de l'altre chose che sono utile a rompare el vetro.

Delle pietre.

La prima si è el diamante, e questa è la più fina, e la più dura che se possa adoperare a tagliare el vetro. La seconda pietra si è una pietra che se chiama el iacinto nero, che è impontato cio è ha le ponte come el diamante. Signato che è el vetro con questo iacinto sì se rompe. La terza si è uno cristallo che sia naturale così come se trova nelle montagne che non sia lavorato, e che sia pontuto et aguzzo e con la sua ponta signando el vetro se rompe. La quarta pietra si è il berillo, ch'è una pietra simele facta come è el cristallo, e fa el simile che fa el cristallo. La quinta pietra che è buona a simele misterio è la calamita la quale tira el ferro ad se, questa è dura pietra e talglia el vetro bene. La sexta è lo smiriglio la quale s'adopra più che pietra che sia, perche n'è migliore che non è de le sopradecte, ma le sopradecte sono melgliore e più fine, ma adopra questa per fare manco spesa, e quando anche tutte queste ti mancassero, fa con la pietra focaia con la ponta o vero col tagliente e farate buon servizio ai bisogni.

A rompere il vetro grosso e duro.

Io sì ti voglio dare un altro modo e ragione a rompere un vetro che fosse tanto grosso che non si potesse rompare nè spezare con le soprascripte pietre. Fa così pilglia del solfo un pocho, desfallo in un pignatello, o in altra cosa, e quando è disfacto mictili dentro un filo d'accia e bagnalo bene tucto in questo solfo, e poi così caldo, lega questo filo de questa accia a torno de quello vetro che tu vuoli rompere, et quando tu l'ài legato in quel luogo dove vuoi accendere el fuoco ad questo filo, e mentre che ello arde quello filo mecte dell' aqua sopra quello fuoco e incontanente el vetro se romparà in quello luogo dove arai messo el filo insolfato, e questo tiene ec.

Altro modo da rompere el vetro per fare pezzi grandi e piccoli secondo che è mistero per fare fenestre o altri lavori.

Pilglia della biaccha o minio e destempera questa biaccha o voi minio quale tu voi, e queste doi cose con l'aceto o con l'aqua, si tu non

Essig hättest, auf und wenn du es aufgelöst hast, habe einen dünnen Pinsel zur Hand und zeichne auf das Glas, wo du es brechen willst, und wenn du es gezeichnet hast, habe ein glühendes Eisen und führe es so warm auf die von diesem Bleiweiss gemachte Zeichnung und es wird sich brechen auf der Stelle, wie es oben gesagt ist, wenn du zuvor sie dort mit Speichel oder Wasser befeuchtet hast.

Recept, das Glas glänzend und hell zu machen.

Ich will dir viele Recepte geben, das Glas hell und klar zu machen, sei es dass es dunkel wäre oder rauchig oder staubig und du es wieder verwenden wolltest. Merke, dass alle folgenden Sachen gut sind, das Glas hell und glänzend zu machen; zuerst will ich dir sagen, dass Branntwein, wenn man damit das Glas reibt und es mit ihm sehr gut wäscht, hell macht. Zweitens nimm Urin von Kindern mit ein wenig Salz und reibe mit einem Gras, das man Scheuerkraut nennt, welches jene kaufen, die an der Drehbank arbeiten; reibt man das Glas gut mit diesem Scheuerkraut, so wird es glänzend. Drittens die Lauge (die zur Wäsche verwendet wird); wenn man das Glas damit wäscht und mit diesem Scheuerkraut reibt und mit gesiebtem Flusssand, so wird das Glas glänzend und hell; Oel von Weinstein, wenn man damit das Glas wäscht, macht es hell und klar. Fünftens eine Hand voll Salz zusammen gekocht mit Kleie, reibt man das Glas mit dieser mit Essig zubereiteten Kleie vermittelst des Scheuerkrautes, so wird das Glas sehr hell und klar. Sechstens gebrannter Kalk, gesiebt, und gekocht mit Lauge und das Glas mit Scheuerkraut reiben, das ist ein hervorragendes Recept, um Glas rein zu machen. Und merke, dass diese Gläser einen Tag und eine Nacht in diese Lauge gelegt sein wollen, damit sich der Schmutz, welcher auf besagten Gläsern ist, aufweiche. Siebentens gebranntes Stroh, damit das Glas waschen, mit Essig und gut mit Scheuerkraut und mit Feigenblätten frottiren, macht das Glas sehr glänzend. Achtens Sand, d. h. gesiebten Sand, damit das Glas vermittelst Scheuerkraut und ein wenig Kork reiben, macht das Glas sehr hell. Neuntens ungelöschter Kalk, gesiebt, damit das Glas reiben, macht es hell. Zehntens gestossenes Glas mit einem Filz eingerieben, macht sehr hell. Elftens Hefen-Alaun, damit das Glas gut reiben, macht es hell und klar. Zwölftens Hammerschlag von Eisen, gesiebt, das Glas mit einem Stück Sack oder Filz gerieben, macht es hell und glänzend. Dreizehntens Schmirgel, mit einem Tuch eingerieben, macht hell und leuchtend. Vierzehntens gestampfter Bimsstein, das Glas damit, mit Scheuerkraut und mit Essig gerieben, macht hell. Fünfzehntens gestampfte Eierschale damit und dem Scheuerkraut gerieben, macht hell.

Zu machen, dass es wie neu erscheine.

Will man diese Gläser ganz glänzend machen, so dass sie wie neu erscheinen, so wollen sie für einen Tag oder zwei in Essig, in dem eine Hand voll Salz aufgelöst ist, aufgeweicht sein, dann reibe man sie mit den besagten Sachen gut auf gesagte Art und wasche sie mit ein wenig

avissi dell' aceto; e quando l'ài destemperato abbi uno penello sotile, e segna sopra el vetro dove voi rompere, e quando l'ài segnato abbi un ferro infocato cusì caldo sopra el sengno de questa biaccha, e romparasse incontanente come è decto de sopra, si vi bangnarai prima con la saliva o aqua.

Recepta da fare el vetro lustro e chiaro.

Volgliote dare molte rececte da fare el vetro lustro e chiaro e lucente, o che fosse obscuro o affumato o impolverato, il quale vetro volissi ritornare in opera. Nota che tutte le infrascripte cose sonno buone da reschiarare e far necto el vetro; prima te dirò che l'acquavite sfrecandone el vetro, e lavandolo con essa molto el fa necto. Secondo tolli l'urina delli fanciulli con un poco de sale e sfrega con un' erba che si chiama asprella, la quale comprano quelli che lavorono al torno, sfregando el vetro con questa asprella molto, el fa lustro. Terzo la lexiva dello bocato lavandone el vetro e sfrecandone con questa asprella e de la rena de li fiumi stacciata, fa chiaro el vetro e lustro; l'olio del taso lavando el vetro con esso el fa chiaro e lustro. Quinto un pugno de sale e bullire insieme con remolo, e fregando poi con questo remolo facto con l'aceto con questa asprella, molto fa chiaro e lucente. Sexto la calcina del forno, stacciata e bollita con la lixiva della bocata, e fregando el vetro con l'asprella questa è sopra omne rececta da far necto el vetro. Et nota che questi vetri volgliono aver messi a mollo nella lixiva per un dì e una nocte, che la rozza che è sopra i detti vetri se maceri. Sectimo la palglia arsa e lavarne el vetro con l'aceto, e stripiezzare bene con l'asprella e con folglie de fico molto fa lucente el vetro. Octavo la rena cioè el sabbione stacciato sfregarne el vetro con l'asprelle con un poco de sugro fa el vetro chiaro molto. Nono la calcina viva stacciata sfregarne el vetro el fa necto. Decimo el vetro pisto e sfregarvelo con un feltro fa molto necto. Undecimo l'alume de feccia sfregarne el vetro fa molto chiaro e necto. Duodecimo la scaglia de ferro stacciata sfregarne el vetro con un pezzo de sacco o feltro. Decimo terzo lo smirilglio fregando con un sacco fa necto e lucente. Decimo quarto la pomice pesta fregandone el vetro con l'asprella e con l'aceto fa necto. Decimo quinto la scorsa dell' ova peste sfregando con l'asprella fa necto.

A fare che paia novo.

Volendo fare perfectamente lucenti questi vetri che paiono nuovi volgliono esser messi a mollo per un dì o doi in l'aceto nel quale vi sia desfatto un pugno de sale, e poi sfregandolo con ciascheduna de queste cose supra scripte nel decto modo, e poi lavandolo con un pocho de aqua

klarem, lauem Wasser, so werden sie wie neu erscheinen. Merke, dass die frisch gemachte Lauge, um die Fenster zu waschen, warm sei, bevor sie sich erhellt, dann macht sie sie hell und klar.

Die Art, die Formen zu machen.

Ich will dir die Art sagen, die Bleiformen für die Fenster zu giessen, nämlich das Blei für die Verbindung der Gläser. Die Formen macht man von mehreren Dingen, je nach der Meinung von einigen Meistern dieser Kunst. Einige giebt es, die machen ihre Formen von Marmor. Einige von Travertin. Einige von Mühlsteinen. Einige von Eisen. Einige von Blei.

Aber ich will dir sagen, welche von allen diesen Sachen die besten zu benützen sind und länger halten und nicht springen bei der Hitze des Bleies. Merke, dass die Formen, die man aus 2 Bleistangen macht, die besten Formen, die man gebrauchen kann, sind und sicherer als die anderen. Und merke, dass, wenn du das Blei giessen willst, du vorher die Form ölest mit einem Schwamm mit Leinöl oder mit Olivenöl und mit zerflossenem Talg, und wenn du es so vier oder fünfmal oder sechsmal gegossen und die Bleistangen herausgezogen hast, öle die Röhrchen der Formen mit dem besagten Schwamm, und diese sind die besten Formen, welche man verwenden kann. Die zweiten Formen, welche hinter diesen zurückstehen, sind jene aus weichem Mühlsteine gemacht; der darf aber nicht hart sein, sonst springt er durch die Hitze des Bleies, und ähnlich sind jene von Marmor, welche durch die Hitze des Bleies und wegen ihrer Härte springen, sie sind durchaus nicht dauerhaft, und jene von Eisen verbinden sich niemals gut mit einander. Merke, dass jenes Blei, von dem du die Formen machst, mit Kupfer gemischt sein will; und es seien 4 Theile Blei und 1 Theil Kupfer; nachdem Kupfer und Blei geschmolzen sind: mische gut das Eine mit dem Anderen und giesse es zu Stangenformen und glätte sie, damit sie sich gut verbinden, mache die Röhrchen nach der Form des Laufes und öle, wie es oben gesagt ist, wenn du das Blei hineingiessen willst, mit Oel oder am Rauch der Lampe oder über dem Rauch der Kerze von Talg, weil jener Rauch oder anderweitige Oelung das Blei nicht ankleben lässt, welches du in die Formen schüttest. Und merke, dass, wenn du Talg oder Wachs in das Blei, wenn es aufgelöst ist, schüttest, wird es sehr zusammenhängend in der Guss-Form. Und merke: wenn du diese Formen von Blei machen willst, und wenn du nicht weisst, wie sie zu machen sind, so siehe zu, eine Form aus einem Stein zu machen, der nicht zu hart sei, wie es Marmor oder andere ähnliche Steine von Kalk sind, welche nicht gut sind, wegen ihrer Härte, weil sie, wenn sie sich erhitzen, von der Hitze des Bleies springen und die Röhrchen verderben werden, so dass es gut für dich sein wird, dich umzusehen nach einem Stein, wie jene sind, daraus man die Formen der Zinnschüsseln macht, oder nach einem Mühlstein oder nach anderem ähnlichen Stein.

Deo gratias Amen.

---

chiara tepida, sciucchi parranno nuovi. Nota che la lexiva facta frescha per lavare le fenestre cioè sia calda prima che ella si reschiari, fa necto e chiaro.

El modo a far le forme.

Jo sì ti volglio el modo delle forme da gettare i piombi de le fenestre, cio è quelli da i legamenti dentorno ai vetri. Le forme se fanno de più cose secondo la opinione de alcuni maestri de questa arte. Alcuni sonno che fanno le suoi forme de marmo. Alcuni de travertino. Alcuni de macine. Alcuni de ferro. Alcuni de piombo.

Mai io te volglio dire de tucte queste cose e forme quale sonno melgliore che se possino usare e che durino più, che non si rompano per lo caldo del piombo. Nota che le forme che se fanno de doi vergoni di piombo sonno le melgliore forme che se possano usare e più secure, che l'altre. Et nota che quando du voli gettare i piombi, se vole prima ongere con una spongia con olio de semente o con olio de oliva, o con sego desfacto, e cusì come tu ài gettato 4 o 5 volte o 6, tracti i piombi, onge i canaletti de le forme con la decta spogna, e queste sono le più perfecte forme che se possino usare. Le secondo forme che sonno derietro a queste sono quelle facte de macinenga tenera che non sia dura, che se spezza per lo caldo del piombo, el simile fanno quelle de marmo, che per lo caldo e sua durezza le fa rompere e non durano per niente, e quelle de ferro non se congiungono mai bene insieme. Nota che quel piombo de che tu voi fare le forme, vole essere mesticato col ramo; e sieno 4 parte de piombo e 1 de ramo, fa che fuso el ramo, el piombo, mestica bene l'uno con l'altro e gecta dai vergoni e spianali, sicchè se congiungano bene, fa i canali secondo la forma de li tiranti, e onge come è decto de sopra quando voli gectare li piombi con olio, o al fumo sopra una lucerna, o sopra el fumo de la candela de sego perchè quel fumo o altra ontione non lascia appicciare el piombo che tu getti nelle forme. Et nota che mectendo del sego o della cera nel piombo quando ello è desfacto el fa molto aderente nella forma a gectare. Et nota, volgliendo tu fare queste forme de piombo per non avere el modo da farle, guarda de farne de una pietra che non sia troppo dura come è il marmo, o altra pietra simile da calcina che non è buona per la sua durezza, che quando è calda per lo caldo del piombo se rompe e guastanse i canali sicchè te convene guardare de trovare una pietra come quella de che se fa le forme de le scudelle do peltro, o pietra macinenga o altro pietra simile.

Deo gratias Amen.

Italienische Gemälde im Louvre.

Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen.

Von **Emil Jacobsen.**

(Fortsetzung.)

Lodovico Mazzolino. 265. Christus dem Volke predigend. Das Bild zeigt Aehnlichkeit mit dem Stile des Meisters, aber dabei abweichende Züge. Es ist wahrscheinlich von demselben, wohl vlämischen Nachahmer von Mazzolino und Dosso, von dem auch in der Doriagalerie ein Bild und zwar ein besseres sich befindet.[37])

Bart. Montagna. 1394. Musicirende Kinder. Fragment einer Predella. Bezeichnet. Neue Erwerbung. Nicht im Katalog.

Domenico Panetti. 276. Geburt Christi. Das kleine Bild ist augenscheinlich ferraresisch, hat aber mit Panetti nichts zu thun. Venturi schreibt es einem Nachahmer Mazzolino's zu. Für Ercole Grandi, dem es neuerdings zugeschrieben ist, dürfte es jedenfalls zu schwach sein.

Francesco Pesellino. 288. Gemälde in drei Abtheilungen: 1. Christus im Grabe, 2. heiliger Cardinal, der zwei an den Ohren aufgehängte Jünglinge stützt, 3. Erscheinung eines hl. Cardinals vor einem Bischof. Diese drei Bildchen, Bruchstücke eines grösseren Altarwerkes, die auch von Mary Logan der Schule Pesellino's zugeschrieben werden,[38]) tragen entschieden umbrisches Gepräge und haben mit Pesellino nichts zu thun. In L'Arte 1901, S. 346 ff. giebt Venturi Reproductionen von den Bildern und schreibt sie dem frühen, von Niccolo Alunno beeinflussten, Fiorenzo di Lorenzo zu. Er hat zweifellos Recht. Ausser den von diesem Forscher angeführten sehr beweiskräftigen Vergleichspunkten möchte ich noch Einiges hinzufügen: Das Gefälte in unseren Bildchen stimmt sehr mit dem in den Frühwerken von Fiorenzo. Man vergleiche es mit dem-

---

[37]) In seinem kritischen Werke „La Galleria Crespi" hat Venturi auf die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder aufmerksam gemacht.

[38]) Gazette des Beaux Arts 1901. S. 341.

jenigen auf den in der Galerie zu Perugia sich befindenden Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernardino, die dem Fiorenzo zukommen, sowie auch mit dem auf seinem frühen Triptychon ebendaselbst, und schliesslich, was wohl entschieden für die Meinung Venturi's spricht, vergleiche man „Christus im Grabe“ in der Predella zum ebengenannten Triptychon mit der Pietà im Louvre und man wird finden, dass die beiden Darstellungen identisch sind.[39])

Piero della Francesca. 1300a: Maria das vor ihr auf einer Brüstung liegende Kind anbetend. Nicht im Katalog. Eine der wichtigsten Erwerbungen der letzten Jahre, schon mehrmals in der Litteratur erwähnt. Das Bild wird jetzt ziemlich allgemein dem Baldovinetti zugeschrieben. Ein schmales Band schlingt sich um den kleinen Körper des Kindes, wohl ursprünglich für eine Inschrift bestimmt. Die Landschaft hat viel Aehnlichkeit mit dem Fresco von Baldovinetti im Vorhof der Annunziata zu Florenz. In den Uffizien eine Madonna, die auf ähnliche Weise das Christuskind anbetet. Die grösste Aehnlichkeit hat unsere Madonna mit der Jungfrau in der Verkündigung von San Miniato. Baldovinetti hat einen ganz bestimmten drollig-naiven Kindertypus, welcher sich in seinen Bildern beständig wiederholt. Auch dieser zeigt sich, wenn auch etwas verfeinert, im Louvrebild.[40])

---

[39]) In seinem schönen Werke über Francesco Pesellino hat Dr. W. Weisbach gewiss viele Leser durch die Behauptung überrascht, dass die Predellenbilder Nr. 157 und 258 in der florentinischen Akademie mit Legenden der hhl. Cosmas und Damian nicht wie bisher Angelico, sondern dem Pesellino zuzuweisen sind. Diese Zuschreibung lässt sich unmöglich aufrecht erhalten. Ich lege weniger Gewicht auf Nr. 257, die so schlecht erhalten ist, dass die Eigenhändigkeit sich nicht mit Sicherheit constatiren lässt, aber Nr. 258 mit der Bestattung der Heiligen ist und bleibt eine höchst charakteristisches Werk des Fra Angelico. — So viel ich weiss, sind noch keine Handzeichnungen von Fiorenzo di Lorenzo namhaft gemacht. In den Uffizien werden ihm keine zugeschrieben. Es giebt jedoch ebendaselbst mehrere, wenn auch unter falschen Namen. Ich erlaube mir folgende kurz zu nennen:

Rahmen 18 Nr. 252 Gottvater den Körper Christi haltend, unten sitzend Maria und Johannes. Feder. Castagno zugeschrieben. Gesichtstypen, Faltenwurf, Handformen deuten jedoch auf Fiorenzo. Auch fehlen weder das „faunartig zugespitzte Ohr“ (Morelli) noch „le mani cadenti, come slogate“ (Venturi). Nr. 253, Madonna mit Kind, zeigt dieselbe Technik und ist ihm wohl auch zuzuschreiben.

Rahmen 56 Nr. 194 Knieender Engel. Feder. Botticelli genannt. Zu vergleichen mit dem stehenden Engel oben links auf der „Maria in Glorie“ in der Galerie zu Perugia. Scheint mir jedoch Copie.

Rahmen 26 Nr. 379. Stehender, drapirter Jüngling. Sehr bemerkte Federzeichnung gewöhnlich Pesellino genannt, aber der Gesichtstypus, die blechernen, hartgebrochenen Falten deuten auf Fiorenzo.

Rahmen 249 Nr. 1300F. Sitzender Apostel. Getuschte Federzeichnung. Anonimo Artefice di Scuola Umbra. Sec. XV genannt.

[40]) Das Bild befand sich früher in der Coll. Duchatel und wurde 1898 für 130 000 Frcs. erworben. — Es ist merkwürdig, dass derselbe Kindertypus, nur fader und grober, bei Neri di Bicci, und zwar durchgängig, vorkommt.

Piero di Cosimo. 289. Krönung Maria's. Nur die Landschaft zeigt Anklänge an seinen Stil, sonst ist das Bild ihm so unähnlich, dass ich kaum weiss, ob es als Schulbild zu betrachten sei. Ein neuerer Kritiker möchte es als Spätwerk Piero's anerkennen. Es stimmt jedoch mit dem Stile des Meisters in keiner Periode überein. Solche Putti hat z. B. Piero nie gemalt. Lafenestre und Richtenberger identificiren das Bild mit dem von Vasari erwähnten Gemälde, das Piero für eine Kapelle in San Piero Gattolini malte „vi fece una Nostra Donna a sedere, con quattro figure intorno e due Angeli in aria che la incoronano". — Aber diese Beschreibung stimmt gar nicht mit dem Bild überein.

Bernardino Pinturicchio. 290. Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen. Nicht allgemein als eigenhändiges Werk anerkannt, doch dem Meister sehr nahestehend.

Giulio Pippi, Romano genannt. 291. Geburt Christi. Zu Mantua für St. Andrea gemalt. Spätbild. Manierirt und schwülstig. Das Colorit schwärzlich. Die Falten stark geschwungen. Von Raffael keine Spur. Das Bild wird ausführlich von Vasari beschrieben.[41])

Pisanello. Bildniss einer jungen Frau im scharfen Profil nach links. Blumengrund mit Nelken und Caprifolien, über welchen Schmetterlinge flattern. Neue Erwerbung, die sich früher in der Coll. Felix Bamberg in Paris unter dem Namen Piero della Francesca befand. Die Vergleichung mit dem Bildniss des Lionello d'Este in der Galerie zu Bergamo (Coll. Morelli) beweist, dass Pisanello der Autor ist. Nach Venturi dürften wir auch hier eine Persönlichkeit aus dem Hause Este vor uns haben, es fehlen uns jedoch die ikonographischen Hülfsmittel, um entscheiden zu können, „se ci troviamo innanzi a Verde, a Lucia o ad altre figlie di Niccolò III".[42]) Das Bildniss hat durch Uebermalung verloren. Nicht im Katalog.

Jacopo Ponte. 296. Die Thiere ziehen in die Arche hinein. Schöne Landschaft im Hintergrund. Zum Theil eigenhändig. — 297. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Wohl eher Leandro. — 298. Die Hochzeit zu Cana. Schulbild. — 299. Die Kreuztragung. Echtes Werk Jacopo's. — 300. Die Kreuzabnahme. Meines Erachtens Francesco Bassano. — 301. Die Weinernte. Entweder von Francesco oder Spätbild von Jacopo. — 302. Bildniss des Bildhauers Giovanni di Bologna. Es ist vielleicht das-

---

Sollte dieser Neri, der für die florentinische Malerei im Quattrocento ein Hemmschuh und wahres Unglück war, auch der Lehrer Alesso's gewesen sein? Vasari nennt nicht seinen Lehrer. Da Neri di Bicci neun Jahre älter als Baldovinetti war, ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass er durch seine Lehrerschaft auch die Entwicklung dieses Meisters aufgehalten habe. Ich benutze die Gelegenheit, um auf Alesso's schönen und sehr charakteristischen, soviel ich weiss, von Niemand erwähnten Cherubimfries des Chorbogens von S. Trinita in Florenz aufmerksam zu machen.

[41]) Vasari V. 545.

[42]) Archivio Storico dell'Arte II, 165.

selbe Portrait, welches seiner Zeit im Besitze von Baldinucci war. Er erwähnt es in der Biographie des Meisters als ein von ihm sehr hochgehaltenes Werk.

Bart. Ramenghi, Bagnacavallo genannt. 309. Die Beschneidung. Ist vielmehr von Giulio Romano, wie schon Morelli bemerkt hat und zwar dürfte es noch aus der letzten Zeit seiner römischen Periode herrühren.

Guido Reni. 321. St. Sebastian. Wohl eher von seinem Nachahmer Cavedone. Sehr schwarze Schatten.

Jacopo Robusti, Tintoretto genannt. 335. Susanna im Bade. Eine umfangreiche, aber ziemlich schwache Darstellung, hinter dem Bilde in Wien sehr zurückstehend. Die Auffassung geht in ihrem Naturalismus bis in's Geschmacklose. Susanna, die das Publicum coquett anblickt, wirkt schon durch ihre gespreizte Beinstellung unschön. Zwei Dienerinnen sind mit ihr beschäftigt: die eine mit dem Haar, die andere schneidet ihr die Nägel. Im Teiche tauchen Enten und hüpfen Kröten. Dichter Wald mit hohen, schlanken Bäumen. Im Hintergrund die beiden Greise. — 336. Das Paradies. Der Katalog bringt es nicht in Zusammenhang mit dem Colossalgemälde im Dogenpalast. Es ist doch wohl als Studie zu betrachten, wenn es auch in der Composition vielfach abweicht.[43]) Es macht den Eindruck einer Vision und enthält viele geniale Züge. — 337. Selbstbildniss. Bezeichnet.[44]) — 1464. Kleine Pietà. Skizzenhaft. Kann echt sein. Neue Erwerbung. — 1468. Susanna im Bade (Coll. la Caze). In diesem Schulbild hat Susanna dieselbe eigenthümliche Stellung wie in dem oben erwähnten Bilde; auch andere Züge wiederholen sich. — 1470. Bildniss des Pietro Mocenigo. Zu schwach für Tintoretto selbst. — 1471—1472. Portraits. Schule Tintoretto's.

Cosimo Roselli. 347. Maria in der Glorie. Es gehört in eine kleine von Bode zusammengestellte Gruppe von Bildern, deren Autor nach einem Gemälde in der Berliner Galerie „Meister des Rossi-Altars“ genannt wird. Ihm kommt auch die Ausführung der Himmelfahrt oder Krönung Maria's in London zu,[45]) auch andere Gemälde in Berlin, Turin etc. Er ist ein nicht zu verachtender Meister aus der Schule Verrocchio's. Man hat seine Identität mit Francesco Botticini behauptet. Die Wahrheit ist, dass wohl einige von den ihm zugeschriebenen Gemälden dem Botticini zuzuweisen sind, andere aber nicht.[46]) Die Gestalt der

---

[43]) Eine eigentliche Skizze dazu befindet sich im Prado. Ueber diese vergl. Henry Thode. Tintoretto. 1901. S. 121 u. f.

[44]) Ein anderes Selbstbildniss unter den Künstlerbildnissen der Uffizien. Thode will dies „herrliche Greisenbild“ nicht als Selbstbildniss gelten lassen. Es kann aber kein Zweifel sein, dass auch dieses Portrait die Züge des alten Meisters zeigt.

[45]) Vergl. meinen Aufsatz uber die Londoner Nationalgalerie.

[46]) Nach Vergleich mit seinen beglaubigten Werken in Empoli möchte ich einige Bilder nennen, welche mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Francesco Botticini beigelegt werden können: in St. Spirito zu Florenz das Altarwerk S. Monica

Magdalena begegnet uns sehr ähnlich in der Trinità zu St. Spirito in Florenz, die jedoch weder von Raffaellino del Garbo noch von Granacci ist, und in einem Bilde von Lorenzo di Credi im Museum zu Berlin, sowie auch in einem ebendaselbst sich befindenden Thonmodell von Verrocchio und geht vielleicht zuletzt auf ein Urbild Donatello's zurück. Die Trinità in S. Spirito geht meines Erachtens auf die Trinità der Nat. Gallery zurück, welche sie fast genau reproducirt und ist dem Gehülfen Pesellino's für dieses Bild zuzuschreiben, dieser sei nun Pier di Lorenzo oder der sogenannte Compagno di Pesellino. Hierher gehört auch der sogenannte Volto santo di Lucca bei William Fuller Maitland Esq.

Rosso Fiorentino. 352. Die Ausforderung der Pereiden. Interessant dadurch, dass es zeigt, wie dieser Florentiner, der in seiner Heimathstadt ein schwacher Nachahmer von Pontormo war, in Frankreich unter andere Ein-

---

mit Ordensschwestern, in der Akademie ebendaselbst S. Augustin und S. Monica (Nr. 59 und 60), Tobias mit Rafael (Nr. 154) und Andreas vor dem Kreuze knieend (Nr. 30). In der kleinen Sammlung von S. Apollonia: Grablegung mit dem hl. Bernard, Sebastian und der Magdalena. Von den Bildern, die Bode dem Meister des Rossi-Altars zugeschrieben hat, dürften, wie gesagt, nur einige dem Botticini gehören. Darunter das oben erwähnte Nonnenbild in S. Spirito, die Kreuzigung (Nr. 70 A) wonach die ganze Serie benannt ist, die Krönung Mariä Nr. 72, beide in der Galerie zu Berlin, das Hieronymusbild in London (Nr. 227) und die Krönung Maria's in Turin. Andere zeigen namentlich in den Engeln feinere und graziösere Gestalten, die vom Stil Botticini's abweichen und eher an das Tobiasbild mit den drei Engeln in der florent. Akademie erinnern. Was endlich die beiden Gemälde, das Madonnenbild Nr. 296 und das Tobiasbild Nr. 781 in London, betrifft, sowie auch das eben erwähnte, ihm auch zugeschriebene, Tobiasbild in der florent. Akademie, so möchte ich diese ganz aus dem Werke Botticini's streichen. Das letztgenannte Bild hat Jaques Mesnil neuerdings als ein Werk des sonst unbekannten Chimenti di Piero nachzuweisen versucht (Gazette des Beaux-Arts, 1902, S. 252). Was die beiden Londoner Bilder betrifft, so lässt es sich stilistisch nachweisen, dass sowohl das Tobiasbild wie das mehr entwickelte Madonnenbild zusammen mit einer Anzahl Gemälde, wovon ich die Anbetung des Kindes bei Lord Battersea (New Gallery Nr. 93), die Maria mit dem Kinde in der Coll. Mumm zu Frankfurt, die Madonna mit dem stehenden Kinde Nr. 108 der Berliner Galerie, die Madonna mit dem Engel im Museo Poldi-Pezzoli nenne, mit sicheren Werken des Piero del Pollajuolo zusammenhängen. Einige dieser, wie namentlich die beiden erstgenannten, dürften eigenhändige und zwar vom Bruder unabhängig geschaffene Werke, wohl aus einer frühen Periode, sein. Andere dürften ihm mehr oder weniger nahestehende Werkstatt- und Schulbilder sein. — Ein für Botticini ungewöhnlich ansprechendes Bild ist die Anbetung des Kindes Nr. 364 in der Pittigalerie. Ich glaube jedoch, dass der Entwurf zu diesem Bilde einem besseren Meister gehört. Dem Botticini nahe stehen auch die Halbfigur Gott Vaters (Nr. 30) in der florent. Akademie, Scuola florentina genannt, ein anderes Nonnenbild, in der Composition dem in S. Spirito ähnlich, bei Ch. Butler Esq. (New Gallery 1894 Nr. 3), eine Dreieinigkeit in der Sacristei von St. Croce, sowie auch die eigenthümliche Kreuztragung, Madonna dello Spasimo genannt, in einer Kapelle im linken Querschiff von S. Trinità zu Florenz. Von ihm möchten vielleicht auch die Zeichnung in den Uffizien, Rahmen 62, Nr. 123 F: der Engel befreit Petrus, herrühren.

flüsse kam, vornehmlich wohl doch unter die seines Gehülfen Primaticcio[47]).

Pier Francesco Sacchi. 354. Die vier Kirchenväter. Der Gegenstand ist durch den Titel nicht erschöpfend bezeichnet. Denn wenn auch die vier würdigen und machtvollen Gestalten durch Ornate und Attribute als Kirchenväter bezeichnet sind, so sind sie durch die sehr hervortretenden Symbole: Engel, Löwe, Ochs und Adler andererseits als Evangelisten gekennzeichnet. Die Situation ist die traditionelle: Ambrosius schneidet die Feder, Hieronymus hält einen Augenblick in seiner Arbeit ein, die Feder in der erhobenen Hand, Augustinus deutet auf Etwas im Buch, indem er sich an den Adler wendet. Nur Gregorius schreibt. Das Bild scheint von einem Maler zu stammen, welcher seine künstlerische Erziehung schon im Quattrocento bekommen hat und zwar sind paduanische Einflüsse am meisten sichtbar. Doch kann unser Sacchi mit dem Pier Francesco Sacchi, von dem Lomazzo erwähnt, dass er um 1460 in Mailand thätig war, nicht identisch sein. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Mittheilung auf einem Irrthum beruht. Die Ueberzeugung Mündler's, dass Sacchi Moretto's Lehrer war, kann ich nicht theilen. Bezeichnet: PETRI-FRANCISCI-SACHI-DE PAPIA OPVS 1516.[48])

Raffaello Santi. Es giebt keine Galerie, auch nicht in Italien, wo so viele Werke dem Raffael zugeschrieben werden, wie im Louvre. Im Katalog stehen nicht weniger als dreizehn Gemälde auf seinen Namen notirt. Unter diesen sind jedoch nur vier als ganz eigenhändige Werke zu bezeichnen. Diese sind die beiden Jugendwerke St. Georg und der kleine St. Michael, das Bildniss des Castiglione und „la belle Jardinière". Doch selbst für das letztgenannte Bild ist dies vielleicht nicht buchstäblich wahr, wenigstens theilt Vasari mit, dass Ridolfo Ghirlandajo nach Raffael's Abreise von Florenz das Bild vollendete.[49])

Wenn man die Raffaelischen Gemälde, was mir practisch erscheint, in drei Klassen eintheilt und als erste Klasse solche bezeichnet, welche ganz eigenhändig sind, als zweite die, an welchen Schüler theilgenommen haben, als dritte die, welche in Raffael's Atelier nach seinem Entwurfe ausgeführt sind, dann würde die Louvregalerie von erster Klasse höchstens vier, von zweiter Klasse keine, von dritter Klasse wieder kaum mehr als

---

[47]) In einem der oberen Säle des Palazzo Vecchio zu Florenz befinden sich vier bis jetzt unbekannte Bilder von Rosso Fiorentino (daselbst ohne Benennung), die in eine Serie der Passionsgeschichten Christi gehören. Auch die beiden dem Pontormo zugeschriebenen grossen Marienbilder Nr. 163 der Galerie Corsini und Nr. 56 der Coll. Feroni, gehören vielmehr dem Rosso. Für das Christkind im letztgenannten Bild eine (unerkannte) Vorzeichnung in den Uffizien (Rahmen 183, Nr. 654).

[48]) In der Berliner Galerie eine Kreuzigung von dem Meister bezeichnet und 1514 datirt.

[49]) .... Il quale nella partita di Raffaello rimase al Ridolfo del Ghirlandajo, perch' egli finisse un panno azurro che vi mancava. Ed. Milanesi IV. S. 328.

vier Bilder besitzen. Die übrigen sind Copieen, Schulbilder oder gehören ganz anderen Künstlern an. — 363. Die Jungfrau mit dem Schleier. Der Entwurf geht wahrscheinlich auf Raffael zurück. Die Ausführung gehört einem der besten Schüler, Penni oder Giulio Romano, welcher das Bild wahrscheinlich nach einem Entwurfe Raffael's gemalt hat. Es kann also nur als Raffaelisches Werk dritter Klasse bezeichnet werden. — 364. Grosse hl. Familie. Die Ausführung ist nicht von der Hand Raffael's, sondern sicher von Giulio Romano. Wenn wir das Bild durch eine Diagonale, welche von oben rechts bis unten links geht, theilen, zerfällt dasselbe in zwei Hälften, wovon die rechte nach Dollmayr von Giulio Romano, die linke dagegen von Penni gemalt sein soll. Ich kann diese Ansicht nicht theilen. Das Bild scheint mir von einer Hand gemalt, wenn auch das Motiv mit dem Blumen streuenden Engel später von Penni benutzt worden ist in seinem zusammen mit Giulio Romano gemalten Altarwerk im Vatican. Raffael wusste sehr gut, warum er diese (angefochtene) Figur anbrachte. Durch sie kommt eine Exaltation in's Bild hinein, welche die sonst ziemlich alltägliche Scene in eine höhere Sphäre erhebt. Das Bild ist bezeichnet auf dem Mantelsaume der Madonna: RAPHAEL VRBINAS I · D · X · VIII ROMAE. Dies besagt aber nur, dass es im Atelier des Meisters ausgeführt ist. [50]) — 365. Kleine heilige Familie. Vielleicht nach Raffael's Tod von Giulio Romano ausgeführt nach dem Original des Meisters, woran aber vielleicht auch Giulio betheiligt war. Morelli giebt das Bild in seinen Kunstkritischen Studien III S. 67 dem Girolamo Marchesi da Cotignola. Ob er ihn nicht mit einem Anderen verwechselt, denn mit diesem, auch in unserer Galerie vertretenen Meister hat es doch gar nichts gemein. Das Original, welches Raffael im Auftrag der Fürstin von Mantua, Isabella Gonzaga, malte oder jedenfalls in seinem Atelier malen liess, hat man lange als verschollen betrachtet. Es sprechen jedoch Gründe dafür, dass es das Bild ist, welches vor nicht langer Zeit aufgefunden wurde und sich jetzt in der Coll. Roussel zu Nanterre bei Paris befindet. — 366. Johannes der Täufer. In der Tribuna befindet sich ein ähnlicher Johannes, der von Crowe und Cavalcaselle dem Giulio Romano, von Dollmayr Francesco Penni zugeschrieben wird. Der letztgenannte Forscher nennt das hiesige Bild eine Copie nach dem Tribunabild. Das kann es jedoch nicht sein, da es in mehrfacher Hinsicht beträchtlich abweicht.

---

[50]) Eine Naturstudie, Röthel, wohl von Raffael's Hand, hier im Louvre. Zwei Blätter mit Röthelzeichnungen in den Uffizien. Das eine (Rahmen 266 Nr. 335) mit zwei sehr ausgeführten Draperiestudien, wird gewöhnlich als Copie betrachtet. Mit Unrecht. Denn das Blatt würde in diesem Fall nicht zwei verschiedene Studien zeigen, wovon nur die eine Aehnlichkeit mit dem Bilde hat, zweitens weil auch diese abweicht und die beiden Studien reicher und detaillirter sind als im Gemälde. Wohl von Giulio Romano. Das andere, Rahmen 266 Nr. 534, Röthelzeichnung nur mit dem Kinde kann als Copie bezeichnet werden. — Der erste Gedanke für den blumenstreuenden Engel begegnet uns in einer dem Pinturicchio nahestehenden Federzeichnung im Venezianischen Skizzenbuch.

Beide gehen wahrscheinlich auf einen Entwurf Raffael's zurück. Die Röthelzeichnung in den Uffizien dürfte Copie nach dem Tribunabilde sein. Der feurige Kopf des hiesigen Bildes würde aber viel mehr auf Giulio Romano als auf Penni deuten, wenn nicht, wie sehr wahrscheinlich, Morelli darin Recht hat, es als eines der ersten Werke Sebastiano's zu bezeichnen, welches er in Rom als Uebergang von der Raffaelischen in die Michelangeleske Manier geschaffen hat. Die Form der Hand mit ihren langen dünnen Fingern, namentlich die des übertrieben langen Daumens könnte hierauf deuten. — 367. Hl. Margarethe. Schwaches Bild aus der Schule Raffael's. — 368. St. Michael. Frühwerk. — 369. St. Georg. Frühwerk, wahrscheinlich 1504 in Urbino gemalt. Die figürlichen Details im Hintergrunde von Nr. 368 gehen auf Dante zurück. Ein anderer „hl. Georg" bekanntlich in St. Petersburg. Eine jugendliche Figur, die mit dem hl. Georg viel Analogie hat, begegnet uns in einem Bildchen in der Coll. Sir Francis Cook in Richmond, nach Herbert Cook Theil der Predella zu der verschollenen „Krönung des hl. Nicolas von Tolentino". Abgebildet im Aufsatze des genannten Verfassers: „Trésors de l'art italienne en Angleterre", Gazette des Beaux Arts 3. Periode, Tome XVIII. Zum hl. Georg hier, wie zu dem in St. Petersburg, befinden sich Federzeichnungen in den Uffizien.[51]) — 370. Der grosse St. Michael. Im Atelier Raffael's von Giulio Romano ausgeführt. Das Bild wurde, wie bekannt, zusammen mit dem der grossen heiligen Familie von Leo X dem Franz I geschenkt. Es ist bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT MDXVIII. — 381. Bildniss des Baldassarre Castiglione. Sowohl Rubens wie Rembrandt (Federzeichnung) haben das berühmte Bildniss copirt. Durch die dünne Malerei scheint das Gewebe der Leinwand durch. Es ist von dem vielbeschäftigten Meister mit der ganzen Plötzlichkeit und Frische eines Impromptu geschaffen. — 372. Bildniss eines Jünglings. Morelli hat das sympathische Bildniss dem Bacchiacca zugeschrieben. Venturi möchte vielmehr an Rondani denken und in der That scheint die weiche malerische Technik auf die Schule Correggio's hinzuweisen. Das Bildniss wurde früher Giorgione, Sebastiano und von Waagen und Mündler dem Francia zugeschrieben. — 373. Bildniss der Johanna von Aragonien. Die Ausführung dieses in Raffael's Atelier gemalten prachtvollen Bildnisses ist Giulio Romano zuzuschreiben. Dass Raffael, wie Vasari berichtet, den Kopf gemalt, erscheint wenig wahrscheinlich. — 374. Bildniss zweier Männer. Vorzügliche Darstellungen, wahrscheinlich von Giulio Romano ausgeführt, wenn sie auch dem Entwurfe nach ihm überlegen sind und vielleicht auf Raffael zurückgehen. — 1509. Apollo und Marsyas. Das oft erwähnte Bild wird jetzt gewöhnlich als kleines Meisterwerk Perugino's angesehen,

---

[51]) Es ist bemerkenswerth, dass auch für das Martyrium des Heiligen im Predellenbild zu Richmond eine nicht erkannte Vorzeichnung von der Hand Pinturicchio's sich in den Uffizien (Rahmen 256 N. 1116 Feder) befindet: Eine Version, wohl von einem Nachahmer in Rahmen 257. Im Predellenbild jedoch Alles feiner, schlanker, jugendlicher.

für welchen ja auch schon die Landschaft bezeichnend ist. Dagegen hat der letzte Biograph Perugino's, George C. Williamson, Einspruch erhoben. Sein Haupteinwand ist der, dass Perugino nie ganz nackte Figuren gemalt hat. Das ist zwar richtig für die religiösen Bilder, was nicht Wunder nehmen kann, aber für die sehr seltenen profanen nicht; so finden sich z. B. nackte Figuren in seinem „Kampf zwischen Liebe und Keuschheit", welches, später zu erwähnende, Bild er für Isabella d'Este malte. Williamson möchte lieber Pinturrichio als Meister betrachten. Davon kann aber nicht die Rede sein. [52]) Es ist sehr wahrscheinlich, dass eine antike Camee oder Gemme dem Bilde zu Grunde liegt. In der Akademie zu Venedig eine schöne Handzeichnung. In der Collection Frizzoni eine Umbildung als Adam und Eva von der Hand Bacchiacca's. — 1509. Skizze zum Kopf der hl. Elisabeth. Der Kopf giebt vollständig denselben Typus wieder, welcher uns in der Heimsuchung zu Madrid begegnet. Aus der nächsten Umgebung Raffael's.

Schule Raffael's. 375. Die Abundanzia. Grisaille. Bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS. Schulwerk. — 376. Hl. Katharina. Soll einmal als Deckel zu der kleinen heiligen Familie gedient haben. Von Giulio Romano oder Penni. Ohne Benennung. Nicht im Katalog. — 1513 b. Maria mit dem nackten Kinde auf ihrem Schooss. Nachbildung der verschollenen Madonna mit der Nelke. Eine andere Copie im Palazzo Spada zu Lucca. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Andrea del Sarto. 379. Caritas. Es scheint mir, dass dieses Bild, welches Andrea für Franz I in Fontainebleau malte, noch den Einfluss Michelangelo's bekundet. Es hat sehr gelitten. Bezeichnet auf einem Cartellino: ANDREAS SARTVS FLORENTINVS ME PINXIT MDXVIII. In der Scalza zu Florenz befindet sich, wie bekannt, auch eine „Caritas" von Andrea. — 380. Heilige Familie. Echt aber in schlechtem Zustande. Wenn ich mich nicht täusche, befindet sich in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien eine geringere Wiederholung. — 381. Heilige Familie. Schulcopie. Der Copist hat sich nicht begnügt, das Bild mit der Signatur: ANDREA DEL SARTO FLORENTINO FACIEBAT zu versehen, sondern auch das Monogramm des Meisters daneben gesetzt, was das Bild jedoch nicht echter macht. — 382. Die Verkündigung. Wiederholung (vielleicht aus der Werkstatt), was auch vom Katalog anerkannt wird. Das Original in der Galerie Pitti. — Ohne Nr. Bildniss des Andrea Fausti Fiorentino Avocato di Corte della Famiglia Medici. Nicht von Andrea. Von glatter Technik und mit röthlichen, an Baroccio erinnernden Fleischtönen. Nicht im Katalog. Legat der Baronin Nathaniel Rothschild.

Gio. Gir. Savoldo. 384. Portrait des Bernardo di Salla. Ist schon von B. Berenson in seinem Buch über Lorenzo Lotto dem Alvise Vivarini als Spätwerk zugerechnet. Als ein Werk von Alvise wurde es

---

[52]) George C. Williamson, Pietro Vannucci, called Perugino. London, George Bell & Sons 1900.

schon in Habich's Vademecum bezeichnet. Crowe und Cavalcaselle geben es dem Buonconsiglio. Die Zuschreibung an Alvise hat stilistisch viel für sich. Zur Zeit nicht ausgestellt. Die Galerie besitzt nur ein echtes Werk von Savoldo: das berühmte Bildniss Nr. 383.

Luca Signorelli. 389. Die Geburt Johannes'. Irrthümlich wird im Katalog dieses in leuchtenden Bronzeton gebadete Bild als „Geburt der Jungfrau" bezeichnet. Die schreibende Figur ist nicht, wie angegeben, Joachim, sondern Zacharias. Die Geburtsscene spielt in einem dunklen kahlen Kellerraum. Ein Jüngling öffnet die Thür, wodurch eine alle Gestalten vergoldende Fluth von Sonnenlicht plötzlich in's Bild hineinbricht. Die meisterhafte Behandlung des Lichtes zeigt, dass Luca ein Schüler von Piero della Francesca war. — 390. Die Anbetung der Könige. Nur die Figuren im ersten Plan dürften von dem Meister selbst und dies auch nur theilweise, herrühren. Wahrscheinlich ein Atelierwerk aus seinen letzten Jahren, hauptsächlich von dem Sohn Francesco und dem Barnabei ausgeführt.[53]) — 391. Bruchstück einer Composition. Gruppe von sieben Figuren. Die Zuschreibung nicht ganz sicher. Schule Signorelli's. — 392. Thronende Maria mit sieben Heiligen. Sehr schwaches Bild aus der Schule. — 393. Bruchstück einer grösseren Composition. Vier Männer im Hofe eines Palastes (oder vor einer Kirche) stehend. Dies grosse und sehr bemerkenswerthe Bild ist kaum mit Recht von Morelli dem Ercole Roberti oder Cossa zugeschrieben. Der als Hintergrund sich erhebende mächtige Architekturausschnitt, reich gegliedert und von grosser Spannkraft, scheint nur von einem Maler-Architekten herrühren zu können. Er zeigt starke Anklänge an den Stil Bramante's, besonders an den der Peterskirche. Dieselbe Energie, wovon die Architektur Zeugniss abgiebt, bemerken wir auch an den vier stehenden Männern, besonders beachtenswerth die elastisch-jugendliche Gestalt, die vom Rücken und in verlorenem Profil gesehen wird. Man bemerke auch den festen Griff der energisch gebildeten, kraftvollen Hände, besonders der linken Hand der Person zur äussersten Linken. Das sehr übermalte Bild ist durchgehends von röthlichen Tönen beherrscht. Auch in den Trachten der Personen begegnet uns in mehreren Nuancen diese Farbe. Die Figuren haben gewiss viel von Signorelli. Aber wo findet man sonst bei ihm diese Freude an dem Tragen und sich Erheben feingegliederter und doch wuchtiger architektonischer Formen? [54])

[53]) Die Geziertheit in der Spätzeit des Meisters zeigt sich in der Stellung des jungen Königs.

[54]) In S. Spirito zu Florenz befindet sich in der ersten Kapelle vom linken Querschiff über der Kreuztragung von Michele Ghirlandajo ein sehr schönes Glasgemälde mit der Darstellung des ungläubigen Thomas, oben drei musicirende Engel, das augenscheinlich auf Signorelli zurückgeht. Die Putti sind durchaus charakteristisch für den Meister, den Typus des Heilandes vergleiche man mit den in Chiaroscuro gemalten heiligen Gestalten über dem Tondo im ersten Corridor der Uffizien. Die Ascensione im Rundfenster über dem Hauptportal geht augenscheinlich auf Perugino zurück.

Bartolommeo Suardi. 409. Die Beschneidung. Das Bild ist nicht von Bramantino. Die knieenden Heiligen erinnern aber sehr an das von Buttinone und Zenale gemeinsam gemalte Altarbild im Chore von St. Martino zu Treviglio 1485, besonders an den Theil, welcher Zenale zugeschrieben werden muss. Das Bild zeigt folgende Inschrift: ANNO 1491 FR. IA. LAPVGNANS PP. HVMIL. CAN. Ein unerkanntes Marienbild von Bramantino, worauf ich in meinem Aufsatz „La Galleria del Castello Sforzesco", L'Arte 1901 aufmerksam gemacht habe, befindet sich bei Marchese Pucci in Florenz. Ich füge hinzu, dass es Spätwerk ist.

Turino Vanni. 425. Madonna mit dem Kinde. Schwaches Bild aus Pisa. Bemerkenswerth ist nur das Bestreben, durch schmale halbgeschlossene Augen und halbgeöffnete Lippen das Lächeln bei Maria und den Engeln hervorzuzwingen. Der Maler soll von Taddeo Bartolo beeinflusst sein. Der Einfluss von Siena auf die localen Maler in Pisa ist überhaupt sehr bemerkbar.[55]) Bezeichnet: TVRINVS VANNIIS DE PISIS ME PIQSIT.

Pietro Vannucci, il Perugino genannt. 426. Maria mit dem Kinde mit zwei weiblichen Heiligen. Frühwerk, aus dem man noch Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo zu vernehmen glaubt.[56]) — 427. „Sainte Famille" genannt. Madonnen zwischen zwei Heiligen werden gewöhnlich nicht „heilige Familie" genannt. Bezeichnet: „Petrus Perusinus Pinxit." — 428. St. Paul genannt. Das Bild stellt kaum den Apostel Paulus dar, sondern nur einen Jüngling, welcher sich auf ein Schwert stützt. Ob dieser Jüngling St. Paulus darstellt, ist fraglich. Schwaches Bild der Spätzeit, doch dadurch interessant, dass der Gesichtstypus genau mit dem Raffael zugeschriebenen hl. Sebastian in der Galerie Lochis stimmt. Dies bestätigt eine Anschauung, wozu ich vor einiger Zeit gekommen bin, dass jenes Bild weder Raffael noch Spagna, sondern Perugino zuzuschreiben ist. Man beachte auch die gezierte, aber für Perugino sehr charakteristische Weise, in der Sebastian den Pfeil hält. Der junge Raffael hat einen viel festeren Griff.[57]) — 429. Kampf zwischen der Keuschheit und der Liebe. Das Bild gehört in den Bildercyclus, welchen Mantegna für Isabella d'Este zum Schmucke ihres Studio (vergl. Textnote 35) ausführen sollte. Nur zwei rühren von ihm her; Perugino und Lorenzo Costa haben die drei folgenden ausgeführt. Das Gemälde von Perugino gehört seiner späteren Zeit und ist das schwächste von allen. Alle drei Bilder sind in unsere Galerie gekommen. Sie hängen zerstreut umher. Es wäre interessant gewesen, sie zusammenzuhängen. — 430. Pietà. 431. St. Franciscus. 432. St. Hieronymus. Diese drei zu einer Serie gehörenden Bilder sind charakteristische Werke

---

[55]) Vergleiche meinen Aufsatz: Das neue Museo Civico in Pisa. Repertorium 1895.

[56]) Im Jahre 1850 für 53 302 Frcs. erworben.

[57]) In der Weise, wie Sebastian den Pfeil, hält dagegen ganz genau, was Form der Hand und Fingerstellung betrifft, der junge Apostel Thomas, in dem Cenacolo di Foligno zu Florenz, mit der Linken den Becher.

von Spagna. Es ist dasselbe fahle, bläuliche Colorit, dieselbe Art, die Gewandfalten auf dem Boden auszubreiten oder sie zwischen den Knieen einzuzwängen, wie in der Natività, Nr. 403. — 433. Das Urtheil Salomo's. 434. Das Urtheil David's. Umbrische, von Pinturicchio beeinflusste Bilder. Crowe und Cavalcaselle schreiben sie dem Pinturicchio oder Tiberio d'Assisi, B. Berenson dem Balduccio zu. — 435. Maria mit dem Kinde. Aehnliches Madonnenbild, dem Perugino ähnlich, in der National Gallery. Wiederholungen in den Galerien zu Neapel und Budapest. M. Abbé Broussolle (La Jeunesse du Perugin. Paris 1901) glaubt in diesen Madonnen Frühwerke Perugino's zu erkennen. Ich wurde eher an den Sienesen Bernardino Fungai erinnert. — 1566a. Hl. Sebastian. Erworben 1896 aus der Galerie Sciarra Der Heilige steht unter pfeilergetragenen, mit Candelaber-Reliefs geschmückten Bogen. Im Hintergrund eine ausgedehnte Landschaft. Diese aus seiner besten Zeit stammende Figur kommt noch einmal, ja, bis auf das gestreifte Lendentuch, in seiner „Thronenden Madonna" in den Uffizien vor. Eine Zeichnung in der Coll. Bonnat, dem Lionardo zugeschrieben, zeigt den Heiligen in ganz ähnlicher Stellung. Perugino hat sehr oft den hl. Sebastian mit oder ohne den Bogenschützen dargestellt, aber das Motiv sehr wenig variirt. Man vergleiche unser Werk, das wohl, wie das Tribunabild, aus dem letzten Decennium des Quattrocento stammt, mit dem Frühwerk in Cerqueto, datirt 1478 und wieder mit dem Spätwerke aus 1508 in der Galerie zu Perugia und man wird den alten Vorwurf gegen Perugino, dass er beständig seine Gestalten auf's Neue verwendete, nicht unberechtigt finden.[58]) Im Frühwerk ist nur das Lendentuch bauschiger gehalten, im Spätwerk hat er allein die Richtung des Körpers etwas geändert.

Pietro Vanucci. Schule. 1573. Madonna mit dem Kinde. Copie nach einem in der Galerie sich befindenden Madonnenbild von Spagna. Neuere Erwerbung.[59])

Tiziano Vecelli. Die diesem Meister zugeschriebenen achtzehn

---

[58]) „Ai quali Pietro respondeva: Jo ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi, e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io?" (Vasari, Ed Milanesi III, pg. 586).

[59]) In der National Gallery befindet sich eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, die dem Perugino zugeschrieben wird und auch nicht von der Kritik bezweifelt worden ist. Am Saume des Mantels der Madonna liest man die Inschrift: PETRVS PERVGINVS. Ich habe in meinem Aufsatze über die Galerie auf mehrere abweichende Züge im Bilde aufmerksam gemacht. Dazu kommt noch Folgendes: 1. Perugino hat sich auf seinen Bildern, soviel mir bekannt ist, sonst nie „Perugino", sondern immer „Perusinus" genannt; 2. er hat sonst nie mit seinem Namen allein gezeichnet, sondern immer folgt pinx.; 3. er hat sonst nie die Bezeichnung auf einem Kleidersaum angebracht. Wenn bei einer und derselben Signatur drei Unregelmässigkeiten zu notiren sind und auch das Bild selbst abweichende Züge enthält, dann sind wohl Zweifel, erst an der Signatur, dann aber auch an der Echtheit des Bildes berechtigt.

Gemälde können mit Ausnahme der „hl. Familie“, Nr. 442, von Polidoro Lanzani, der „Kreuztragung“, Nr. 444, die der Schule gehört, und des „Concilium zu Trient“, Nr. 448, welches gewöhnlich, doch kaum mit Recht, dem Schiavone zugeschrieben wird, alle als echte Werke betrachtet werden. Zwar werden zwei männliche Portraits (Nr. 455 u. 456) von Crowe und Cavalcaselle bezweifelt und vermuthungsweise Pordenone und Calisto da Lodi zugeschrieben, sie stimmen jedoch mit den sicheren Bildnissen Tizian's so sehr überein, dass sie dem Meister kaum abgesprochen werden können. — 445. Die Dornenkrönung. Was hat den Meister bewogen, Christus in tiefster Erniedrigung, als gemeinen Verbrecher in roher Henkersgewalt darzustellen, ohne dass ein einziger Zug von Hoheit oder nur von Würde uns zeigt, dass wir einen Märtyrer, ja einen leidenden Gott vor uns haben? Um die Erniedrigungsscene noch durch Contrastwirkung zu verstärken, ist hoch oben die triumphirende Kaiserbüste Tiberius' angebracht. Ich glaube, was Tizian hier interessirte, war nicht der religiöse Inhalt, sondern die Momentaufnahme einer stark bewegten, leidenschaftlichen Action. Eine ähnliche Aufgabe hat er sich auch in seiner früheren Zeit auf einem anderen Gebiete gestellt, als er „Bacchus und Ariadne“ (in der Londoner National Gallery) schuf. Das Bild, welches den kühnen, breiten Stil seiner Spätzeit zeigt, ist im Colorit von höchster Wirkung. Es ist bezeichnet: TITIANVS F. Noch unheimlicher und grossartiger hat der fast hundertjährige (oder, wenn man skeptisch ist, der fast neunzigjährige) Greis denselben Gegenstand wiederholt. Dies Bild befindet sich, wie bekannt, in der Münchener Galerie.[60]) — 546. Die Grablegung. Eine gute Atelierwiederholung dieses Bildes befand sich in der Galerie Manfrin zu Venedig. — 447. Hl. Hieronymus. Die hoheitsvolle Landschaft mit ihrer herrlichen abendlichen Beleuchtung ist vielleicht nicht ganz unbeeinflusst von dem ausgezeichneten Landschafter Jacopo Bassano. Das Bild gehört in die spätere Zeit. — 449. Jupiter und Antiope. Die schlafende Venus in Dresden ist augenscheinlich das Vorbild für die Antiope gewesen, nur dass die auf dem Rücken liegende Antiope den Kopf gerade hält, also nicht die Face, sondern das Profil dem Beschauer zeigt. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass er hier in seiner späteren Wirkungszeit einen Entwurf aus seiner Frühzeit als grosses Gemälde ausgearbeitet hat. In der Formenbehandlung sucht er vergeblich sein Vorbild zu erreichen. Auch ist der Kopf der Venus unvergleichlich

---

[60]) Die Composition ist auch hier wesentlich verbessert. So findet das hässliche Dreieck, welches die Unterschenkel Christi mit einer der Stufen bilden, sich hier nicht. — Wurde Tizian 99 Jahre alt? Begründete Zweifel gegen diese Annahme, welche sich jedoch auf eine Aeusserung des Meisters selbst stützt, erhebt Herbert Cook. (Nineteenth Century 1902.) Ob er Recht hat? Ich bin von seinen Ausführungen nicht ganz überzeugt worden. (Nachdem dieses geschrieben war, hat Georg Gronau die Ausführungen Cook's geprüft und ist zu einem für das hohe Lebensalter Tizian's viel günstigeren Resultat gekommen. Siehe Repertorium XXIV. Band, S. 457, Cook's Erwiderung ebenda XXV, S. 98.)

schöner.[61]) Wenn wir das Bild schärfer in's Auge fassen, wird die Vermuthung, dass ein älterer Entwurf dem Bilde zu Grunde liegt, noch bestärkt durch die quattrocentistische Tendenz, so viel als möglich Antikisches, ob es mit dem Hauptthema passt oder nicht, in's Bild hinein zu packen. Im Vordergrunde ruht ein Flussgott (Asopos?) mit seiner Nymphe. An der äussersten Linken stösst ein Jäger in sein Horn, ein anderer Jüngling hält noch einen Augenblick seine Hunde zurück. Im Mittelgrunde tobt schon die Jagd und ein Hirsch wird von Hunden angefallen. Welcher Taumel um diese Liebesgeschichte! Doch Ariadne schläft süss und Jupiter lässt sich nicht anfechten. Viele Schicksale hat das berühmte Bild durchlaufen und seine Farbenpracht ist stark verblasst. Die Landschaft, die wohl in den waldigen Gegenden Cadore's ihr Vorbild hat, ist von seltener Schönheit. Ich glaube, dass die Federzeichnung eines coupirten Waldes mit einem springenden Hirsch in der Collection des Professors Legros in Paris als eine Studie zu dieser Landschaft zu betrachten ist.[62]) Wir haben den „Jupiter und Antiope" von Correggio schon erörtert. Welch' ein Unterschied zwischen der heroischen Behandlung Tizian's und der schalkhaften des Correggio! — 450. Bildniss Franz I. Tizian soll nie Gelegenheit gehabt haben, mit dem Könige persönlich zusammen zu treffen. Ein anderes Bildniss, vielleicht eine Medaille, dürfte diesem, in der strengen Profilstellung des Kopfes für den Meister ungegewöhnlichen Portrait zu Grunde liegen. Trotzdem steht es in vollem Lebensglanz, voll überzeugender Charakteristik vor uns. Im Colorit prachtvolles Roth gegen Schwarz. Eine Variation (von Tizian's Hand?) befand sich auf der Ausstellung von Meisterwerken aus der Renaissance in München 1901. Aus Padua stammend. — 452. Alfonso I von Ferrara und Laura de' Dianti[63]). Der Kopf der sogenannten Laura ähnelt der „Flora" in den Uffizien mit seinem ideal-schönen, giorgionesken Schnitt. Mit wenigen Farben ist hier eine bedeutende Wirkung hervorgebracht. Grünliches Blau, von schwarzen Schatten gedämpftes Bordeauxroth, goldschimmerndes Weiss, dazu die Carnation und die goldene Haartracht geben einen Farbeneindruck von vornehmster Pracht. — 454. L'homme au gant. In diesem berühmten Bildniss hat Tizian uns das schöne Renaissance-Menschen-Thier vor Augen gestellt. Es scheint mir, dass die herrlich gemalte nackte Hand mit dem mächtigen Gelenke und den hervortretenden Adern nicht zu dem kleinen hageren, scharfzügigen Kopfe passt. Sie scheint vielmehr der riesigen Gestalt eines reifen Mannes an-

---

[61]) Dieses Bild von Giorgione, woran er übrigens selbst mitgearbeitet hat, hat er noch einmal benutzt, nämlich für seine Venus in der Tribuna, die aber nach der neuesten Forschung mit der Herzogin von Urbino nichts zu thun hat.

[62]) Eine Reproduction im Portfolio 1898. The late Works of Titian by Claude Phillips.

[63]) Diese Benennung ist willkürlich. C. Justi hat versucht, nachzuweisen, dass die männliche Figur vielmehr den Sohn Alfonso Ercole II darstellt. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XV.

zugehören. Das Bildniss ist „Ticianus . F“ bezeichnet. Es dürfte ein ziemlich frühes Werk sein, damit stimmt auch die Form der Signatur; in seiner späteren Zeit schreibt er gewöhnlich „Titianus“.[64])

Lionardo da Vinci. 458. Jugendlicher Johannes der Täufer. Ueber das Bild sind die Meinungen getheilt. Die, welche in dem Bilde einen echten Lionardo erkennen, möchten es mit dem Gemälde identificiren, welches Cardinal Lodovico von Aragonien auf seiner Reise, die er im Mai 1517 von Ferrara aus nach Deutschland, den Niederlanden und Frankreich unternahm, bei Gelegenheit eines Besuches in Amboise im Atelier des Meisters sah. Da wurden ihm nämlich drei Gemälde vorgezeigt: „uno di certa donna fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam Magnifico Juliano de Medici. L'altro di San Joanne Baptista giovane et uno de la Madonna et del figliolo che stan poste in gremmo di Sancte Anna, tucti perfectissimi.“ [65]) Paul Müller-Walde hat nachzuweisen versucht, dass es von diesem Johannes zwei Redactionen gegeben haben muss, nämlich ausser dieser eine frühere, von welcher eine Copie von der Hand eines Schülers (Bleistift) auf einem Blatt mit Federzeichnungen von Lionardo, die auf die Schlacht von Anghiari und auf das Postament des geplanten Trivulzio-Grabmal Bezug haben, also 1503 oder

[64]) Man hat das Gesicht des jungen Mannes, dessen Züge voll zurückgehaltenen Feuers sind, mit dem durchgeistigten Antlitz des am Spinett sitzenden jungen Mannes im „Concerte“ der Pittigalerie verglichen. Ja, sie gleichen einander, wie die entgegengesetzen Pole vom Geiste der Renaissance einander gleichen können. Die Frage, ob Giorgione, ob Tizian, ist für das berühmte Pittibild wieder brennend geworden, nachdem der angesehene englische Kritiker Herbert Cook auf die ältere Benennung Giorgione zurückgegriffen hat (Giorgione, London 1900). Es scheint mir jedoch, wenn ich auf diese wichtige Frage so beiläufig eingehen darf, dass eine Erwägung, die nicht die äussere Erscheinung, sondern das Innere des Bildes betrifft, für Tizian, und zwar entscheidend spricht. Denn nur Tizian besitzt diesen dramatischen Zug des Temperaments, welcher den erregten Ausdruck bedingt und nicht selten strömt eine mächtige Leidenschaftlichkeit durch seine Werke. Nicht Giorgione. Es findet sich in dessen ganzer Production nichts, was sich mit dem geistig erregten Antlitz des jungen, am Spinett sitzenden Mannes vergleichen lässt. Selbst bei den leidenschaftlichen Vorgängen verlieren die Gestalten Giorgione's nicht ihre edle Ruhe. Im Gegensatz zu Tizian verharrt das Feuer, welches sich in giorgionesken Persönlichkeiten birgt, in stiller Gluth und schlägt nie in Flammen aus.

So viel ich weiss, ist nicht bemerkt worden, auch nicht in den neuesten Monographieen über Giorgione und Tizian, dass das Bild seiner Zeit vergrössert worden ist, indem oben ein Stück, ungefähr so gross wie ein Fünftel des ganzen Bildes (mit dem obersten Theil vom Federbusche des jungen Mannes links) zugefügt worden ist und zwar, wie mir scheint, von fremder Hand. Dasselbe gilt von dem bekannten Frühwerk des Bonifazio di Pitati in der Pittigalerie (Nr. 84). Auch hier ist von fremder Hand ein Stück oben angesetzt, welches ebenfalls ein Fünftel des ganzen Bildes beträgt.

[65]) Reisebeschreibung von Don Antonio de Beatis. Siehe Uzielle: Ricerche intorno a Lionardo da Vinci II. 460.

1504 datirt werden muss, sich befindet. Diese Figur dreht den Arm mit der zeigenden Hand nach links, statt, wie im Louvrebild, nach rechts (von dem Beschauer aus). Da diese mit Flügeln versehene Gestalt aber keinen Johannes, sondern einen Engel darstellt, scheint es mir doch natürlicher, anzunehmen, dass sie auch auf einen Engel, wohl einen Verkündigungsengel zurückgeht, der später in einen Johannes umgeändert wurde. Von dieser Umänderung liegen freilich zwei Variationen vor, eine, die die Armstellung der Zeichnung beibehält und von der ein Exemplar (wohl alte Copie) in einem Gemälde bei Mr. Waters in London, eine andere mit der Armstellung des Louvrebildes, von welchem wieder zwei Variationen, eine in der Ambrosiana, eine andere bei Mr. H. W. Haweburn in London sich befinden.[66]) Bei Vasari finden wir nun Folgendes: „Questa (ein Medusakopf) è fra le cose excellenti nel palazzo del duca Cosimo, insieme con una testa d'uno angelo, che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano." Ed. Milanesi IV pg. 26. Scheint es nach dieser Beschreibung, die auf unsere Figur sehr gut passt, nicht höchst wahrscheinlich, dass unser Johannes ein umgebildeter Engel und jener Engel das wohl jetzt verschollene Original Lionardo's ist. Auch dürfte das Bild bei Mr. Waters in London dasjenige Exemplar sein, welches der originalen Composition am nächsten kommt, denn dieser Giovannino hat ganz die Stellung eines verkündigenden Engels und er stimmt ganz genau, ja buchstäblich mit der Beschreibung Vasari's. Unser Giovannino im Louvre muss also ebenso wie dieser ein umgebildeter Verkündigungsengel sein.[67]) Wenn es nun auch festgestellt ist, dass im Anfang des XVI. Jahrhunderts mehrere Versionen von einem Giovannino in lionardeskem Stil entstanden sind, die beim Publicum sehr viel Glück gehabt haben, so ist damit noch nicht bewiesen, ja, es ist nicht einmal wahrscheinlich, dass Lionardo selbst der Schöpfer des Originals dieser Darstellungen ist und auch nicht, dass das Louvrebild dies Original ist. Der Ausdruck des Kopfes kann als eine bis zum Extrem geführte weitere Entwicklung desjenigen gelten, welchen wir bei der Mona Lisa oder bei der hl. Anna kennen. Dort erscheint er jedoch theils dem Charakter, theils der Situation angemessen. Das süsse Lächeln, ebenso wie die weiblich schwellenden Körperformen, welche bei einem Verkündigungsengel ganz an ihrem Platze sind, können bei dem angehenden Asketen dagegen leicht befremden und als nicht passend befunden werden. Wohl müssen wir hier erinnern, dass die Künstler

---

[66]) Auf der New Gallery Ausstellung 1893 wurde von Mr. W. B. Havatson ein ganz ähnliches Bild ausgestellt. Oder war es vielleicht dasselbe Bild?

[67]) Die Bemerkung bei dem Anonimo des Magliabechiano „Dipinse anchora un San Giouannj" bezieht sich kaum auf unser Bild, sondern nach aller Wahrscheinlichkeit auf das Vorbild zu dem bald zu erwähnenden Bacchus Nr. 463. — Eine Reproduction von dem Bilde bei Mr. Waters, sowie von der Schülerzeichnung befinden sich im Aufsatz Müller-Walde's. Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen. 1898.

des Quattrocento bei dem Giovannino nicht immer das Asketenthum angedeutet, sondern ihn hänfig als fröhlichen Knaben dargestellt haben. Es kommt doch hier auf den Grad an. Bei einem Maler wie Correggio würde das Uebertriebene im Ausdruck gewiss weniger befremdet haben, bei einem Meister der Charakterisirung wie Lionardo hätte man es apriorisch jedenfalls nicht erwartet. Sehr erklärlich würde es jedoch sein, wenn ein Schüler einen von dem Meister zu anderem Zwecke geschaffenen berühmten Typus auch in unpassender Weise verwerthet hätte. Doch Lionardo konnte hierüber anders gedacht haben und schliesslich muss die Autorschaft nach den künstlerischen Qualitäten der Ausführung entschieden werden. Wenn nun auch das Bild in dieser Hinsicht dem Lionardo sehr nahe kommt: ob es sich aber mit der Mona Lisa, mit der Vierge aux Rochers, mit der hl. Anna messen kann — darüber sind die Kenner jedenfalls uneinig. Das Bild soll sich sehr lange in Frankreich befunden haben, ja nach Eugène Müntz kann man es bis zum Cabinet Franz I zurückverfolgen. Das bietet eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, dass es identisch sein könnte mit dem dem Cardinal Lodovico von Aragonien vorgezeigten San Giovanni Battista. Doch damit wäre nicht der Beweis erbracht, dass es ein eigenhändiges Werk des Meisters ist. Denn ganz abgesehen davon, dass er dies, wie andere Atelierproducte, mit sich nach Frankreich gebracht haben konnte, so war er ja auch hier in Amboise nicht allein, sondern bei ihm war sein beliebtester Schüler Francesco Melzi. Dieser arbeitete ohne Zweifel im Atelier des Meisters und ein Bild von ihm, vielleicht von Lionardo retouchirt, kann sehr wohl von dem vornehmen Besuch als ein Werk des Meisters angestaunt worden sein. Von Lionardo überarbeitet dürfte das Bild jedenfalls sein. Dies ergiebt sich schon aus dem Spiel von Licht und Schatten, welches mit wunderbarer Wirkung über das schöne Gesicht gleitet. — 459. Die Madonna auf dem Schooss der hl. Anna. Ein unter Mitwirkung von Gehülfen ausgeführtes, nicht ganz vollendetes Werk Lionardo's. Der Carton in London, wesentlich verschieden von dem Gemälde, muss doch als der erste Gedanke dazu betrachtet werden. Hier kommt bekanntlich noch nicht das Lamm, dagegen als Ersatz der kleine Johannes vor. Der seiner Zeit so berühmte und von Vasari mit Begeisterung erwähnte, wenn auch, wie es scheint, unrichtig beschriebene Carton, der die endliche Redaction der Composition enthält und wonach Lionardo später das Louvrebild gemalt hat, ist leider verschollen.[68]) Es ist dies der Carton, der viele Künstler inspirirt hat, zuerst Raffael, wie seine 1507 gemalte Heilige Familie mit dem Lamm in Madrid bezeugt; später in Mailand Sodoma, Giampietrino u. a. Das Bild von Luini in der Ambrosiana geht dagegen auf den Carton in London zurück. Neuerdings hat Dr. Müller-Walde nachzuweisen versucht, dass noch eine frühere Redaction jener zweiten Composition existirt haben muss. Er fand nämlich in der Sacristei der

---

[68]) Copieen in Turin und in der Coll. Esterhazy zu Budapest.

Kirche St. Eustorgio zu Mailand die Copie von einem wahrscheinlich farbigen Carton mit Merkmalen eines früheren Stils. Diese Copie befindet sich jetzt in der Universitätsgalerie zu Strassburg.[69]) Es könnte jedoch sein, dass sie nicht auf eine frühere Redaction, sondern auf denselben Carton zurückgeht, dessen Details nicht alle in das viel später gemalte und auch nicht vollendete Gemälde überführt wurden. Auch muss der veränderte, cinquecentistische Geschmack Lionardo's um diese Zeit in Betracht kommen. Das Louvrebild dürfte wenige Jahre vor dem Tode des Meisters in dessen Atelier zu Amboise gemalt sein und ist zweifellos identisch mit der „Madonna ed il figliolo che stan posti in gremmo di Sancta Anna", welche Cardinal Ludovico von Aragonien bei Lionardo in Amboise sah. Bei der hl. Anna begegnet uns der Typus der Joconda wieder. Es sind dieselben mandelförmigen Augen ohne Augenbrauen, dieselbe kleine Nase, derselbe lächelnde Mund. Anna ist so jung, dass sie mehr als die Spielgenossin Maria's, wie als ihre Mutter erscheint. Was das Bild als ein Werk bezeichnet, welchem die Hand Lionardo's sein endgültiges Gepräge gegeben hat, das sind nicht so sehr die Einzelheiten, als vielmehr der Zauber seiner ganzen Erscheinung, sein ganzes traumleichtes Aussehen.[70]) — 460. Die Madonna in der Grotte. Was dieses Werk betrifft, so muss ich den Leser auf meine ausführliche Erörterung in meinem Aufsatze über die Londoner Galerie verweisen.[71]) — 461. Frauenportrait, sogenannte Belle Ferronière. Das Bildniss wurde von einigen namhaften Kritikern als ein vorzügliches Werk Boltraffio's bezeichnet. Es scheint mir aber, dass es in der Distinction der Auffassung, sowie in der erstaunlichen Präcision der zeichnenden Hand über das Können des Schülers hinausgeht. Ich möchte es mit Venturi eher dem Meister selbst zuschreiben. Auch bitte ich, das goldschimmernde Ziegelroth im Rock mit dem Roth im Kleide des Engels der Felsenmadonna zu vergleichen. Diese Farbe kommt identisch wieder im Gewande des Engels in der kleinen Verkündigung Nr. 158 vor. Das viele Roth in Boltraffio's Altarbild ist sehr verschieden. — 462. La Joconde. — 463. Bacchus.

---

[69]) Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1899.

[70]) Für den linken Fuss Anna's und den rechten Maria's Zeichnungen in Windsor. Von dem Bilde existiren mehrere mehr oder weniger modificirte Copieen. Auf eine interessante, wahrscheinlich vlämische Version in der Coll. Yarborough zu London macht Herbert F. Cook in seinem Aufsatze: Trésors de l'Art italien en Angleterre. Gazette des Beaux-Arts 1897 II S. 387, aufmerksam. Diese Version zeigt eben Analogie mit der Copie aus der Kirche von St. Eustorgio.

[71]) In einem Artikel in der Kunstchronik vom 27. Februar 1902 hat Gustavo Frizzoni dieselbe Ansicht über das Verhältniss zwischen dem Louvre- und Londoner Bild wie ich schon in meinem Aufsatz Repert. 1901, S. 339. Auch er meint, dass das Londoner Bild wahrscheinlich von Ambrogio de Predis, doch „nicht ohne Unterstützung Lionardo's" geschaffen worden ist. In seinem Aufsatz über die Londoner Galerie in seinem „Arte del Rinascimento" (Milano 1891, pg. 760 u. f.) hatte er sich viel ungünstiger über das Bild ausgesprochen.

Der röthliche Ton der Carnation und die vagen, halb verwischten Formen der Landschaft zeigen schon, dass kein Original vorliegt. Doch ist es wahrscheinlich, dass ein Werk des Meisters, welches wohl ursprünglich keinen Bacchus, sondern einen Johannes darstellte, dem Gemälde zu Grunde liegt. Lionardo dürfte selbst mit wenigen Pinselstrichen den Weinkranz um das Haupt gewunden und das Rohrkreuz in einen Thyrsusstab umgeändert haben, denn ein Zeitgenosse, F. A. Giraldi, preist den Weingott des Meisters: „Ter geminum posthac, mortales credite Bacchum“ „Me peperit docta Vincius ille manu.“ Das Motiv hierzu ist wohl in der Nacktheit des schönen Jünglings zu suchen, an welcher der geistliche Besteller wahrscheinlich Anstoss genommen hat. Der Hirsch, welcher im Mittelgrunde ruht, deutet noch auf die erste Redaction, denn in der christlichen Symbolik ist dieser Sinnbild der heilsbedürftigen Seele und der christlichen Taufe (Psalm 42, 2). Im Vordergrunde wuchern allerhand feine, nach der Natur gezeichnete Kräuter empor, in ähnlicher Weise wie in der Felsenmadonna. Der früher erwähnte Johannes nach Raffael in der Tribuna, der ebenerwähnte lionardische Johannes und unser Bacchus sind im Motiv sehr verwandte Darstellungen, die gewiss nicht ohne Beziehungen zu einander sind. Unter den uns bekannten Schülern und Nachahmern Lionardo's dürfte d'Oggionno wohl am ersten in Frage kommen. Auf ihn passt jedenfalls die röthliche Carnation.

Vinci (nach Lionardo da). 464. Das heilige Abendmahl. Noch viel deutlicher als in dem ebenerwähnten Bilde lässt sich hier die Hand Marco d'Oggionno's erkennen. Andere Copien von derselben Hand befinden sich im Refectorium von St. Maria della Grazie, in Mailand und in der Akademie zu London.

Vinci (Schule des Lionardo da). 465. La Vierge aux Balances. Das Bild ist von einigen Kritikern, zuerst von Mündler, dem Cesare da Sesto, gewiss mit Unrecht, zugeschrieben. Die feinen langgezogenen, schmalen Gesichter der Maria und des Erzengels stehen den sehr lionardesken Gesichtstypen Luini's viel näher. Auch der Kopf der hl. Elisabeth dürfte in Bildern Luini's sein Vorbild haben. Die Kinder gehen aber direct auf Lionardo zurück, doch mit ihren grossen Köpfen und verkrüppelten Körpern fast als Caricaturen desselben. Die von Pflanzenwuchs überwucherte Felsenwand hat ihr deutliches Vorbild in der „Vierge aux rochers“. Das Bild im Ganzen kann als ein sehr gefälliges Centone aus lionardischen Motiven gelten. — 466. Frauenportrait. Wahrscheinlich von Bernardino dei Conti.

Florentinische Schule. 492. Verkündigung. Schwaches florentinisches Schulbild, theils an Baldovinetti, theils an Fiesole erinnernd. — 493. Maria mit dem Kinde. Schwaches Bild aus der Schule Botticelli's. — 494. Hl. Hieronymus. Neuerdings von H. Mackowsky neben einer Reihe anderer Bilder dem Jacopo Sellajo zugeschrieben.[72]) Im Mittelgrunde

---

[72]) Siehe Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XX. Es ist das Ver-

kommt ein neues Motiv vor: der kleine Christus und Johannes, in eifrigem Gespräche lustwandelnd. Der Hieronymus ist eine Lieblingsgestalt bei Sellajo und erscheint häufig in seinen Bildern, z. B. sehr ähnlich in einem Gemälde im Schlesischen Museum zu Breslau. Das Vorbild für alle diese

---

dienst Mackowsky's, diesen Maler uns als greifbare Künstlergestalt vor Augen geführt zu haben. Es ist aber natürlich, dass der seinem Artikel beigefügte Katalog der Werke des Meisters als erster Versuch nicht ganz vollständig sein konnte. So befindet sich in der Pittigalerie ein Tondo Nr. 364, mit der Anbetung des Kindes und im Mittelgrunde der so häufig bei Sellajo vorkommenden Gestalt des hl. Hieronymus und einigen Hirten. Dies Bild mit den für Sellajo charakteristischen Typen seiner Frühzeit, mit seiner eigenthümlichen Landschaft ist ein sicheres und gutes Werk des Meisters. In der Handzeichnungsammlung der Uffizien (Rahmen 85 Nr. 192) habe ich für das Kind eine Federstudie gefunden, die von Interesse ist, da man, soviel ich weiss, bis jetzt keine Zeichnungen des Künstlers nachgewiesen hat. Ein anderes bedeutendes und viel umfangreicheres Bild aus seiner späteren Zeit befindet sich in der Sacristei von S. Lorenzo. Es stellt wieder die Anbetung des Kindes mit Hieronymus, Franciscus und dem kleinen Johannes dar. Oben Gottvater von Engeln und Cherubim umgeben. Im Hintergrunde nahen sich Tobias und der Engel, ein Zug, der bei Sellajo sehr häufig wiederkehrt. Das Fresco mit dem büssenden Hieronymus, der im Bargello als Pendant zu dem Tondo mit der Madonna von Mainardi an die Wand gemalt ist (Kapelle) steht unserem Meister sehr nahe, rührt jedoch von einem anderen verwandten Schüler Ghirlandajo's, Namens Allessandro Fiorentino her. In der Panciatichigalerie (den 31. März u. f. T. versteigert) befanden sich dagegen ein schlecht erhaltenes Madonnenbild von ihm und die alte Copie eines büssenden Hieronymus in belebter Landschaft (Nr. 52 und 58 unter grösseren Namen, beide reproducirt im Auctionskatalog). Endlich kann der thronende Antonius Abt zwischen zwei Heiligen (SS. Vincenzo und Georg?), soweit ich sehen kann (das Bild ist schlecht beleuchtet und theilweise verdeckt) sowie auch die Gestalt des hl. Jacobus am ersten Altar rechts in Or San Michele keinem Anderen als Sellajo zugschrieben werden. Andererseits vermag ich nicht alle die ihm in Florenz zugeschriebenen Bilder anzuerkennen. In der kleinen Sammlung von S. Apollonia hat der Verfasser ihm mehrere Gemälde zugewiesen. Der „Gekreuzigte zwischen Maria und Hieronymus" ist meiner Ansicht nach ein „Centone". Die Christusfigur geht auf Botticini, die Maria auf Castagno, der Hieronymus auf Botticelli zurück, diese Figur ist augenscheinlich von dem hl. Augustin in Ognissanti inspirirt. Die „Anbetung der Könige" ist eine alte Schul-Copie nach Ghirlandajo. Die „Grablegung" ist wahrscheinlich von demselben Künstler, der diese Copie gemacht hat (beide aus der Badia di Settimo), einem Schüler von Ghirlandajo oder vielleicht von Sellajo selbst, denn sie geht auf dessen Grablegung, die sich im Provinzialmuseum zu Hannover befindet, zurück. Dasselbe gilt für die ähnliche Composition in der florent. Akademie (Nr. 150), während die Heimsuchung, Nr. 152, meiner Ansicht nach, mit Sellajo nichts zu thun hat, sondern nur Schule der Pollajuoli genannt werden kann (das genaue Vorbild für die Hauptgruppe befindet sich unter den Stickereien des Dom-Museums). Die thronende Madonna auf Gewölk in den Uffizien (aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova) ist von Cosimo Roselli und die drei schlechterhaltenen Esthergeschichten (Nr. 66—68) möchte ich auch als Werke Sellajo's bezweifeln. Sie zeigen theils Anklänge an die Esthergeschichten

Gestalten war offenbar das Frescowerk mit dem Heiligen von Ghirlandajo in Ognissanti zu Florenz. — 496. Thronende Maria von vier Heiligen umgeben. Von einem schwachen Schüler Fra Filippo's, der auch von Pesellino beeinflusst erscheint. Von Mary Logan ist es in der Gazette des Beaux Arts 1901 zusammen mit der „Dreieinigkeit" in London und einer Reihe anderer Bilder einem unbekannten Gehilfen Pesellino's (Compagno di Pesellino) zugeschrieben. Ueber die Dreieinigkeit, welche den übrigen Bildern wesentlich überlegen ist, vergleiche meinen Aufsatz über die Londoner Galerie. Auch die übrigen von der Verfasserin erwähnten Bilder (von ungleicher Qualität) sind, wenn auch mit einander verwandt, nicht alle von derselben Hand. Salomon Reinach hat auf die Verwandtschaft unseres Bildes mit Zenobio Macchiavelli hingewiesen. Eine solche ist gewiss vorhanden, kann aber sehr wohl auf der gemeinsamen Einflusssphäre beruhen.[73]) — 497. Maria mit dem Kinde. Es ist schon lange her, dass das Bild von Frizzoni (nicht von Morelli, wie gewöhnlich angegeben wird) als ein Werk Piero di Cosimo's bestimmt wurde. Im Colorit macht sich vornehmlich ein kühles Blau und Roth in zwei Nuancen (hell und tief) geltend. Starke bläuliche Reflexe im Gesichte Maria's. Die nackten Formen des Christkindes von grosser Schärfe. Glatter Auftrag der Farben. Das Bild dürfte in dieselbe Periode gehören, in welcher das bedeutende Altarwerk im Ospizio degli Innocenti zu Florenz geschaffen wurde.[74]) —

---

in Chantilly, dem sogenannten Amico di Sandro zugeschrieben, theils auch an Francesco Botticini. Eine knieende weibliche Figur in einem dieser Bilder ist in ihrer ganzen Stellung und in der eigenthümlichen Faltenlage ihres Kleides fast identisch mit einer Figur in Botticini's Predella in Empoli. Es ist ganz erfreulich, wie in der letzten Zeit aus dem Chaos der unbekannten florentinischen Bilder kleine Künstlergestalten wie Francesco Botticini, Jacopo del Sellajo, Pier, Francesco Fiorentino, Piero di Lorenzo sowie die Pseudonyme Amico di Sandro und Compagno di Pesellino aufgetaucht sind. Wenn einmal die Kataloge dieser Künstler nach Gebühr gesichtet und vervollständigt vorliegen, haben wir in ihnen, wenn auch nicht bedeutende, doch auch nicht ganz uninteressante Kleinmeister zu verzeichnen, von denen Jeder, wenn auch abhängig von den grossen führenden Geistern der Zeit, seine kleine Eigenart besitzt.

(Späterer Zusatz: In der Februarsitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin für dieses Jahr [1902] hat Dr. Mackowsky auf das Gemälde Nr. 364 in der Pittigalerie als ein Werk Sellajo's aufmerksam gemacht).

[73]) Gazette des Beaux Arts 1900, II. Vergleiche meine Schlussbemerkung zu Nr. 347 dieser Galerie.

[74]) Ausser den Gemälden, welche in neuester Zeit dem Piero zugeschrieben werden, befinden sich in Florenz noch mehrere Bilder, die ihm jedenfalls sehr verwandt sind. Ein Tondo in den Uffizien Nr. 85, Anbetung des Kindes, wird Schule Lorenzo di Credi's, ein anderer Tondo Nr. 89, Toscanische Schule genannt. Beide stehen jedoch in den Gesichtstypen der Madonna und der Kinder, in den Formen der Hände, des Ohres und des schweren Gefälte dem Piero sehr nahe. In Nr. 85 ragt im Mittelgrunde ein Felsen empor, der fast identisch in der Anbetung des Kindes bei Mr. A. E. Street, London, vorkommt. Das Christuskind ist

1659a. Einzug des Papstes Martin V in St. Angelo. Sehr willkürlich Schule Masaccio's genannt; vielmehr ein umbrisches, von Gentile da Fabriano beeinflusstes Bild. Wir wissen, dass Gentile für den Papst Martin V wie für Eugen IV gearbeitet hat. Nicht im Katalog. — 1661 a. Madonna mit dem Kinde. Schwaches Bild mit Anklängen an Domenico Veneziano, Baldovinetti und Filippo Lippi. Geschenk von Baronin N. Rothschild. Nicht im Katalog. — 1662. Geschichte der Virginia. Die vielen Figürchen sind sehr in der Art Filippino Lippi's. Zart empfundene Landschaft in goldgrünlichem Ton. Viel mattes Roth und Orange in den Trachten. Sehr ähnlich dem „Tod Lucrezia's" in der Pittigalerie. Es gehört zu den Bildern, welche B. Berenson seinem „Amico di Sandro" zugeschrieben hat. — 1663. Bildniss eines Jünglings. Nicht im Katalog. Ebenfalls von B. Berenson dem Amico di Sandro zugeschrieben. Das Bild steht dem Filippino nahe und dem Botticelli selbst auch nicht fern.[75])

Bologneser Schule. 498. Urtheil des Paris. Schwaches Bild aus der Schule des Costa-Francia.

---

dem im Louvrebild ganz ähnlich. In Nr. 89 erinnert der Typus der Madonna sehr an den auf dem Tondo bei Mr. Th. Lawrie in Glasgow. In St. Spirito befindet sich ein grosses schlecht erhaltenes Altarbild, Anbetung der Hirten, das auf keinen Anderen als auf Piero, wenn auch nur als Schul- oder Werkstattbild, zurückgehen kann. Die schlechte Erhaltung dieser Bilder macht, auch für die beiden erstgenannten, die Entscheidung schwierig, ob es sich um eigenhändige Erzeugnisse oder um Nachbildungen seiner Werkstatt handelt. Doch dürfte das Letztere auch für jene das Wahrscheinlichste sein. Eine „Anbetung des Kindes" im Refectorium von St. Croce ist eine Version vom Bilde in S. Spirito, aber mit Weglassung mehrerer Figuren und von einem dem Piero ferner stehenden Künstler. Die Anbetung des Kindes im rechten Querschiff von St. Lorenzo, von B. Berenson dem Piero zugeschrieben, zeigt im Colorit und im Typus des Christuskindes grosse Verwandtschaft mit dem Meister, daneben aber abweichende Züge. Da ich jetzt von Piero di Cosimo spreche, möchte ich mir über das berühmte Andromedabild in den Uffizien auch eine Bemerkung erlauben. Das Bild wird allgemein Piero zugeschrieben und insofern mit Recht, als die Landschaft und auch wohl der Drache ihm gehört, aber der ganze Vordergrund mit den trauernden und jauchzenden Schaaren sowie auch die Prinzessin ist augenscheinlich von einem lombardischen Schüler Lionardo's gemalt. Es giebt verschiedene Anzeichen, die darauf hindeuten, dass dieser Theil des Gemäldes von der Hand Sodomas sein könnte, der vor 1513 sich in Florenz aufgehalten haben muss (vergl. Frizzoni Arte Italiana del Rinascimento S. 134). In dieser Stadt hat er ja auch in der Badia von Bartolommeo di Monte Oliveto in dem Refectorium ein Abendmahl, wovon noch Fragmente vorhanden sind, an die Wand gemalt. Ja, es giebt Gründe für einen noch früheren Aufenthalt in Florenz, denn seine Kreuzabnahme, um 1505 in Siena gemalt, ist augenscheinlich beeinflusst von der (von Perugino vollendeten) Kreuzabnahme Filippino's, jetzt in der florentinischen Akademie.

[75]) In dem ersten Corridor in den Uffizien befindet sich unter No. 75 ein Madonnenbild „Ignoto Toscano" genannt. Dies Bild ist, so viel ich weiss, in keine Beziehung zu den Werken des Amico di Sandro gesetzt. Doch ist es augenscheinlich eine Version von dem Madonnenbilde bei Mrs. Austen, wenn auch wohl nur von der Hand eines Nachahmers.

Venezianische Schule. XVI. Jahrhundert. 521. Männliches Portrait. Schule Tizian's. — 522. Reichgekleidete junge Frau. Um den Hals ein Band, worin mehrmals die Buchstaben C A und B I eingeflochten sind. Die Hände sichtbar. Die Gesichtszüge mit ausdrucksvoller Härte gezeichnet. Sie macht den Eindruck, als ob ein schmerzlicher Gedanke sie bewege; ganz verloren und wie im Augenblicke der Welt völlig entrückt blickt sie vor sich hin. Solche seelischen Zustände malt Lorenzo Lotto gern, aber die Behandlungsweise passt nicht auf ihn. Es ist noch nicht gelungen, das räthselhafte Bildniss mit Sicherheit zu bestimmen. Crowe und Cavalcaselle haben Buonconsiglio als Autor genannt. Morelli glaubt dagegen den Meister in Bartolommeo Veneto zu erkennen. Auf diese letztere Bestimmung passt in der That Verschiedenes. So werden die beiden Hände mit einer gewissen Pretention gezeigt, was bei Bartolommeo sehr häufig der Fall ist. Auch die flachen, parallel und horizontal laufenden Falten haben Aehnlichkeit mit der Faltenlage in seiner bezeichneten Madonna in der Galerie zu Bergamo. Andererseits kann der seelische Ausdruck vielleicht Anlass zu Bedenken geben, da Bart. Veneziano, wie die meisten Portraitmaler, gewöhnlich seine Modelle im Momente vollständiger Seelenruhe abconterfeite. Venturi, der sich, wie bekannt, sehr eingehend mit Bartolommeo beschäftigt hat, will diese Zuschreibung nicht anerkennen. Die Technik scheint ihm nicht die des Meisters, namentlich scheinen ihm die mit so grosser Kunst modellirten Hände mit den durchscheinenden blauen Adern und so leuchtend in ihrer rosigen Carnation abzuweichen. Er wurde eher an die Art und Weise Lorenzo Costa's erinnert. — 667. Frauenportrait. In der Art oder Copie nach Polidoro Lanzani. — 1674 [a]. Salome empfängt die Schüssel mit dem Haupte Johannes'. Sehr reich im Colorit und mit einem Schwung in's Phantastische. Mit Polidoro Lanzani sehr verwandt. Neuere Erwerbung, nicht im Katalog. — 1674 [E]. Maria in der Glorie. Unter dem Einflusse Paolo Veronese's. Mit Brusasorci verwandt.

Norditalienische Schule. 2721. Verkündigung mit Heiligen (Triptychon). Maria, in ihrem Betstuhle knieend, wird von dem verkündigenden Engel so erschreckt, dass sie, um nicht zu Boden zu fallen, die hinter ihr stehende Säule angstvoll umfasst. Die Heiligen auf den kleineren Seitentafeln unterhalten sich lebhaft. Der dicke, verkündigende Engel schwimmt, auch in seiner Form fischähnlich, durch die Luft. Die helle, blaugrüne Landschaft leicht hingetuscht. Sehr viel Gold, namentlich am Kleide Maria's und am Betstuhl. Sonderbar die vielen kleinen Falten und Faltengrübchen im Kleide Maria's, die so aussehen, als ob sie rasch mit dem Finger in nassen Thon eingezeichnet wären. Das Ganze sehr terre à terre gemalt, handwerksmässig, aber nicht ohne eine gewisse Originalität. Mary Logan hat auf die Aehnlichkeit des Bildes mit einem Altarwerk im Dom zu Savona, bezeichnet LVDOVICVS BREA DE NIZZA und 1495 datirt, hingewiesen und diesem Meister das Bild zugeschrieben. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, dass das Bild aus Genua stammt, wo Brea lange thätig gewesen ist. Ich habe in meinem Aufsatze im Archivio

storico dell' Arte, 1896: „Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari“ auf die ihm zugeschriebenen Gemälde in Genua, welche aber im Stil sehr von einander abweichen, hingewiesen. Eins von diesen, das von mir ausführlich beschriebene Allerheiligenbild, in S. Maria di Castello, ist aber mit Brea's vollem Namen und der Jahreszahl 1513 bezeichnet. Es ist — ich muss es bekennen — sowohl was die Figuren, das Colorit und die Landschaft betrifft, beträchtlich abweichend von dem Louvrebild. Da dieses aber wahrscheinlich in der Mitte der neunziger Jahre des Quattrocento und jenes 1513 entstanden ist, ist die Möglichkeit vorhanden, dass der Meister in dieser Zwischenzeit seinen Stil geändert hat. Brea malte Johannes den Evangelisten in der grossen Pala von Foppa in St. Maria di Castello zu Savona.[76])

Italienische Schule. Anfang des XVI. Jahrhunderts. 515. Maria mit dem Kinde. Auf dem Namensschilde irrthümlich dem Gregorio Schiavone zugeschrieben. Das Bild zeigt nur eine oberflächliche Aehnlichkeit mit ihm. Die Gesichtsformen sowohl bei Maria wie bei den Kindern und Engeln sind sehr verschieden. Es hat allerdings einen ausgeprägten paduanischen Charakter und ist direct oder indirect von Padua abhängig. Fruchtkränze, Reliefs, Formen, Falten, Alles deutet darauf hin. Als Kennzeichen merke man sich das bei dem Kinde und den Engeln strahlenförmig von der Stirn ausgehende Haar, sowie auch die Gewänder, die stufenweise ankleben und aufblähen. Venturi wurde an die Gebrüder degli Erri erinnert. Das Bild wird noch einmal im Katalog unter Nr. 1523 angeführt.

Italienische Schule XVI. Jahrhundert. 532. Männliches Bildniss (Salon Carré). Der junge Mann in ungezwungener, edler Haltung blickt sehnsuchtsvoll in die Ferne. Wie das oben erwähnte Frauenbildniss gehört es zu den in jener Periode nicht gerade sehr häufig vorkommenden Bildnissen, die in erster Linie durch den Ausdruck interessiren wollen. Solche Bildnisse wirken künstlerisch im Gegensatz zu den zahlreichen modernen Versuchen in dieser Richtung, weil sie in ihrer Bewegtheit nur bis zu einer gewissen Grenze gehen, während die Modernen für das nothwendige künstlerische Zurückhalten in der Regel keinen Sinn haben. Das Gesicht, halb in dunklen Schatten getaucht, zeigt kleine feine, scharfgeschnittene Züge von grosser Concentration. Zum Ausdrucke tragen die tiefbeschatteten Augen viel bei. Wer ist der Autor? Viele Meisternamen sind genannt worden. In früheren Katalogen galt es als ein Francesco Francia und noch früher als ein Raffael. Morelli schreibt es, wie auch ein verwandtes (?) Bildniss in der Galerie Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo zu, Crowe und Cavalcaselle denken an Franciabigio, B. Berenson hat eine alte Benennung[77]) Bugiardini wieder aufgenommen. Von Francia sind

---

[76]) Die volle Bezeichnung lautet nach Soprani so: „Ludovicus Brea Niziensis faciebat Anno 1513“. — Mündler erwähnt in seinem „Essai d'une Analyse critique etc.“ S. 222 ff. ein Altarwerk in sechs Abtheilungen, das er Lodovico Brea zuschreibt. Catalogue Villot, 1849 No. 537. Wohl jetzt in irgend einem Provinzmuseum ausgestellt.

[77]) Siehe Crowe & Cavalcaselle, History of Painting, III S. 505.

Bildnisse bekannt, mit welchen es keine Analogie zeigt. An Bugiardini erinnern einige landschaftliche Züge, aber dieser schwache Künstler hat sich nie zu solcher Höhe erhoben. Mit R. Ghirlandajo und namentlich mit Franciabigio zeigt das Bildniss allerdings eine sehr erklärbare Verwandtschaft: Meiner Ansicht nach dürfte dasselbe nämlich von einem Meister sein, welcher die beiden Letztgenannten beeinflusst hat oder gar, wie Vasari behauptet, ihr Lehrer gewesen ist,[78]) nämlich von Albertinelli. Dieser in seiner Production sehr ungleiche Meister ist als Portraitmaler nicht bekannt. Er hat aber, wie wohl alle florentinischen Maler dieser Periode, Portraits gemalt. Auch wird von Vasari ein jetzt verschollenes Bild von Alfonsina de Medici genannt. Die ganze Behandlungsweise unseres Bildnisses scheint mir auf ihn hinzudeuten. Man vergleiche z. B. mit diesem Portrait den Kopf des Heiligen links (St. Julian) auf seiner „Thronenden Madonna“ Nr. 167 in der florentinischen Akademie, der viel Analogie mit unserem Bildnisse aufweist. Sollte ich in meiner Vermuthung Recht behalten, dann hätten wir in diesem unter dem Einflusse Lionardo's geschaffenen Werk eine seiner bedeutendsten Schöpfungen zu verzeichnen. Auch für Albertinelli würde es freilich ein exceptionell bedeutendes Werk sein. Ich füge noch hinzu, wenn Albertinelli nicht selbst das Bildniss gemalt hat, dann kann es nur von seinem Schüler Franciabigio sein. Dieser hat einige Portraits gemalt, die in der Auffassung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Louvrebild haben, so ein Bildniss Nr. 245A in der Berliner und eine anderes Nr. 1035 in der Londoner Galerie. Das Gemälde scheint ungleich kleiner gewesen zu sein; es ist nach allen vier Seiten vergrössert worden. — 525. Männliches Portrait. Dies Bildniss geht wahrscheinlich auf Sebastiano del Piombo zurück. Darauf deutet die Behandlung des Pelzwerks, sowie auch die nach innen gewandte Stellung der einen Hand und ihre Form. Ob das hochhängende, sehr schadhafte Bildniss ein Original oder eine alte Copie ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Italienische Schule. Schluss des XV. Jahrhunderts. 500–513. Diese vierzehn Idealportraits wurden am Schluss des XV. Jahrhunderts für Federigo Montefeltro, Herzog von Urbino, gemalt. Vierzehn andere aus derselben Serie befinden sich im Palazzo Barberini zu Rom. Copieen von mehreren dieser Bildnisse oder Nachzeichnungen nach den ihnen zu Grunde liegenden Skizzen befinden sich, wie bekannt, im sogenannten „Venezianischen Skizzenbuch“. Es scheint, dass mehrere Hände hier beschäftigt gewesen sind. Einige zeigen einen ausgeprägten vlämischen, andere italienischen Stil. Als Beispiel des ersteren nenne ich den hl. Hieronymus (Nr. 50) und den hl. Agostino (Nr. 506), als Beispiel des letzteren Vittorino de Feltre (Nr. 502), Dante (Nr. 504), Thomas von Aquino (Nr. 507). Das Bildniss des Papstes Sixtus IV scheint sowohl in der malerischen Behandlung, wie in den Formen abzuweichen. Nach dem

[78]) Was jedoch nur bei Franciabigio zutrifft. Bugiardini war nur ein Jahr jünger als Albertinelli.

Zeugnisse Vespasiano's stammen diese Bildnisse von der Hand Justus' van Gent, was unzweifelhaft für die vlämisch aussehenden der Fall ist. Was die übrigen betrifft, so hat der vlämische Meister wahrscheinlich einen oder mehrere Collaboratoren gehabt und zwar aus der nächsten Umgebung Melozzo da Forli's. Die Portraits dürften um 1475—76 gemalt sein.[79]) — 514. St. Ludwig, Bischof von Toulouse. Auf Goldgrund. Von E. Bertaux, neuerdings der Neapeler Schule um 1360[80]), von Morelli dagegen dem Ant. Vivarini zugeschrieben. Von dem letztgenannten Meister wahrscheinlich auch die Predellenstücke Nr. 172—175, Schule des Gentile da Fabriano genannt.[81]) — 1640 A. Die Entführung Europa's. B. Berenson notirt das Bild als ein Werk Francesco di Giorgio's. Scheint zur Ausschmückung eines Cassone gedient zu haben. Der Vorgang ist als anmuthvolles Märchen flüchtig hingepinselt. Fliegende Gewänder. Die hübschen Gesichter der vielen jungen Mädchen sind alle von goldlichtem Haar umflattert. Hirsche, Delphine, Wasservögel am breiten Strome, welcher langsam durch Palmenhaine dahingleitet. — 1668 A. Hl. Sebastian. Gezierte, schwächliche, kleine Gestalt, die in ihrer Qual noch dem Beschauer zulächelt. Gespreizte Haltung der Glieder. Eine weit ausgedehnte, zart hingemalte Ebene, die in goldenem Glanze leuchtet. Ich kann das Sondergepräge Perugino's, dem es zugeschrieben worden ist, nicht, auch nicht das seiner Spätzeit, im Bilde erkennen. Mir kommt es eher als ein feines Frühwerk Giannicola Manni's vor. (Nicht im Katalog. Geschenk von M. A. Chaber.)[82])

---

[79]) Vergl. auch Repertorium 1901, S. 59: Karl Voll. Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino.

[80]) Revue des deux mondes 1900.

[81]) Wohl Frühwerke um 1435, ehe er mit Johannes Allemanus in Verbindung trat.

[82]) In der Galerie mehrere Bilder von Giannicola. Er hat Vieles auch von Spagna entlehnt. So ist das Christuskind in seiner „Thronenden Maria“ in Typus und Stellung fast identisch (wenn auch im Gegensinne dargestellt) mit dem in der kleinen Madonna von Spagna, Nr. 404. Auch die geschwollenen Handformen kommen bei beiden Künstlern vor.

Gerrit van Hees, der Maler der „Landschaft mit den Planken" in der Akademie zu Wien.

Die „Landschaft mit den Planken" gehört zu den besten Bildern aus der unmittelbaren Umgebung des grossen Ruisdael. Kein Wunder, dass ein Fälscher sie mit dessen Namen versehen hat und dass zahlreiche Kenner immer wieder versucht haben, sie mittelbar oder unmittelbar mit ihm in Beziehung zu bringen. Nachdem er selbst abgethan war, wurde sein Vater Isack Ruisdael, der jedoch nur Rahmenmacher, nicht Maler war, genannt. Entsinne ich mich recht, so wurde auch zeitweilig der Vetter Jacob Salomonsz van Ruysdael in Vorschlag gebracht, Andere, wie Woermann (Gesch. der Malerei, III. S. 634), kehrten zu Ruisdael selbst zurück und brachten das Bild in Zusammenhang mit der grossen, 1646 datirten Landschaft in Petersburg.

Richtig war bei letzterer Vermuthung, wie bei der, dass das Bild von Isack Ruisdael sein könne, das Empfinden, dass es mit der Jugendzeit Ruidael's in Verbindung stehe, resp. einer etwas älteren Künstlergeneration angehöre, als der Zeit, worein die Blüthe des grossen Ruisdael's fällt, denn der wirkliche Maler des Bildes heisst Gerrit van Hees, und das einzige bis jetzt bekannte Datum auf seinen Bildern ist 1650, d. h. nur vier Jahre nach dem oben erwähnten Erstlingswerk J. Ruisdael's, im Jahre, wo er 21 oder höchstens 22 Jahre alt war.

Gerrit van Hees ist meines Wissens in der Litteratur zweimal erwähnt worden. Einmal kommt sein Name bei van der Willigen (Les Artistes de Harlem, S. 37) vor in dem dort mitgetheilten Verzeichnisse Haarlemer Künstler, die V. L. van der Vinne ohne jegliche nähere Angabe aufzählt, und sodann hat Bredius vor vielen Jahren (Ned. Kunstbode 1881, S. 94) die Aufmerksamkeit auf die eben erwähnte vollbezeichnete und 1650 datirte Landschaft der Sammlung Houck in Deventer gelenkt, die jetzt dem Museum seiner Vaterstadt Haarlem angehört. Derselbe Forscher hat dann gemeint, in dem Monogramm eines falschen Hobbema's im Museum zu Schwerin: G. H. dasjenige des van Hees wieder zu erkennen, hat diese Vermuthung jedoch später mit Recht zurückgezogen; das bewusste Bild ist eben nur ein falscher Hobbema. (Kat. 1882, Nr. 256; vgl. die dortige Bemerkung.)

Es hat lange gedauert, bis der Houck'sche van Hees einen dauernden Aufbewahrungsort gefunden hat. Nach der Auction Houck (Amsterdam, Mai 1895) wurde er von Hauser gereinigt und hing dann mehrere Jahre als Eigenthum des Rembrandtvereins im Directionszimmer der Haager Galerie, wo ich Gelegenheit hatte, die Eigenart des Künstlers vollständig in mich aufzunehmen. Durch dieselbe bekundet sich der Künstler als ein Jugendgenosse des grossen Ruisdael's, als Zeitgenosse jener zahlreichen Schaar von Haarlemer Landschaftsmalern, als deren Lehrer man vielleicht, als deren Vorgänger man sicher Cornelis Vroom betrachten darf und zu der z. B. Guillam du Bois, der ältere Johannes Vermeer, Nicolaes Molenaer, Cornelis Decker, die beiden van Vries und die beiden Rombout's gehören.

Van Hees steht unter ihnen in erster Reihe, er übertrifft die Meisten, steht höchstens dem Vermeer in dessen besseren Leistungen nach. Er malt die Motive der heimathlichen Natur, meistens die der Dünenlandschaft. Sie setzen sich zusammen aus einigen alten Bäumen, seien es Eichen oder Buchen, einer schilfbedeckten Bauernwohnung zwischen Sträuchern, einem Bach oder Teich, einem breiten Sandweg und spärlich mit Gras bewachsenen Dünenhügeln. Wie Ruisdael in seiner Frühzeit es liebt, das Licht auf einen sandigen Abhang oder eine sonstige scharf beleuchtete Stelle zu concentriren, so auch van Hees. Im Wiener Bild dienen die hölzernen Einfriedigungen des Weideplatzes, denen es seinen Namen entlehnt, diesem Zweck, ein anderes Mal sind es die weissgrauen Stämme der Buchen.

In künstlerischer Beziehung verräth van Hees seine geringe Begabung durch die nüchternere Auffassung seiner Landschaften. Ihm fehlt, wie schon 1875 in der Zeitschrift für bildende Kunst sehr richtig bemerkt wurde, die Poesie, die Ruisdael in seine Bilder hineinzuzaubern weiss; seine Behandlung der Einzelheiten, möge es der Himmel oder der Baumschlag oder das Terrain des Vordergrundes sein, ist monotoner, stereotyper, langweiliger. Auch die wenigen Figuren, die er selbst als Staffage seinen Bildern beigiebt und die meistens in bescheidenen, wenig hervortretenden Tönen gemalt sind, haben etwas Einförmiges, leicht wieder zu Erkennendes.

Von seinen Bildern sind mir bis jetzt folgende bekannt geworden:

1. Die bezeichnete, 1650 datirte ehemalige Houck'sche Landschaft im Haarlemer Museum.

2. Eine ebenfalls bezeichnete Landschaft im Museum zu Rennes, dort C. Decker zugeschrieben (Kat. 1884, Nr. 87). Der Katalog von 1859 erwähnt wenigstens die sei es denn auch unrichtig G. Nees gelesene Signatur G. v. Hees.

3. Die Landschaft mit den Planken in der Galerie der Wiener Akademie der Künste. (Kat. 1900, Nr. 893.)

4. Eine Waldlandschaft im Besitz des Herrn Pacher von Theinburg in Wien, früher Hobbema zugeschrieben.

5. Eine Landschaft im Museum zu Lille, unter dem Namen Simon Dubois katalogisirt. (Kat. 1893, Nr. 266.)

6. Eine kleine Dünenlandschaft mit Bauernhäusern zwischen Bäumen in der Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg.

7. Eine Landschaft in englischem Privatbesitz, die mir nur durch eine Photographie bekannt ist, welche ich Herrn Arthur Kay in Glasgow verdanke. Diese Photographie zeigte im Baumschlag, in der Stammbildung, in der Zeichnung der Figuren und nicht am wenigsten in der Gesammtcomposition eine so grosse Aehnlichkeit mit den unter 2, 4 und 5 erwähnten Bildern, dass ich das Original unbedingt auch für einen van Hees halten zu dürfen glaube.

8. Eine Waldlandschaft mit einem Weg, woran links eine Hütte liegt; in einer anonymen Auction bei Christie's, 23. Juni 1901, unter dem Namen Js. v. Ostade versteigert (Kat. Nr. 144). Das Bild war sehr charakteristisch für den Maler, sowohl in Bezug auf die Beleuchtung als auch auf die Färbung des Laubes. Auch die Figuren waren genau so gemalt wie auf den Bildern in Haarlem, Lille und Rennes. Links sah man die Pentimenti zweier Stämme quer durch den Weg hindurch. H. 0,875, B. 0,60 m.

Zum Schluss bemerke ich, dass die Wiener Landschaft im Jahrgang 1875 der Zeitschrift für bildende Kunst von L. Fischer radirt und auch sonst in guter Photographie reproducirt ist, während das Houck-Haarlem'sche Bild im Auctionskatalog in einem etwas dunkeln (weil vor der Hauser'schen Restauration hergestellten) Lichtdruck publicirt ist.

Corn. Hofstede de Groot.

Litteraturbericht.

Malerei.

W. Weisbach. Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, Bruno Cassirer 1901. 133 S.

In einer glanzvollen Publication, wie sie bisher keinem Renaissancemeister gewidmet wurde, legt W. Weisbach das Resultat mehrjähriger Studien über Francesco Pesellino vor — dem bisher „eingehende litterarische Würdigung nicht zu theil geworden.“ Aber das Thema wird nicht, wie üblich, auf den Helden selbst, seine Vorgänger und seine Nachfahren beschränkt; auf die „Zeitströmung“, die sein Schaffen bedingt hat, ist eingegangen; daher der Nebentitel des Buches.

Schon Vasari verwirrte sich das Bild Giuliano Pesello's und seines Enkels, den der Alte erzogen. Diesen ersten Lehrer muss zu fassen versuchen, wer Pesellino's Ursprung erläutern will. Weisbach hat im XXI. Band des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen das Werk eines Meisters zusammengestellt, dessen Hauptstück, die Predella in der Casa Buonarroti, Vasari ausdrücklich dem Pesello zuschreibt. Seine Resultate sind in diesem Zusammenhang kurz wiedergegeben, der Stil des Künstlers wird charakterisirt. Zugleich findet man die Daten über beide, Grossvater und Enkel, in diesem ersten Kapitel vereinigt.

Dann folgt die zweite, grössere Einleitung „Romantische Züge der Frührenaissance“. Die Lectüre französischer Ritterromane wirkte auf die höfischen Anschauungen und Sitten; von den Wünschen fürstlicher Auftraggeber wurde wieder die Kunst beeinflusst. Die Cassonemalereien, die illustrirten Handschriften, künstlerisch geschmückte Gebrauchsgegenstände — besonders Majolicagefässe und Elfenbeinschnitzereien — behandeln ritterliche Scenen, Liebesgeschichten, Mythologisches in romantischem Sinne. Diese Auffassung greift hinüber auf die Darstellung biblischer Scenen. Die Anbetung der Könige, gewisse Heiligengestalten, wie Georg und Hubertus, bieten Gelegenheit, ritterlichen Prunk darzustellen. Die Landschaft und einzelne Elemente darin, wie zerfallendes Gemäuer, erwecken romantische Stimmung. All' dies war ausgebildet zu Pesellino's Zeit.

Das Oeuvre des Meisters ist wenig umfangreich. Nur ein einziges grösseres Bild findet sich darin (die bei seinem Tode unvollendet zurück-

gebliebene Tafel der Trinität in London); das meiste sind Predellenstücke, Cassoni, kleine Hausandachtsbilder. Ihren heutigen Bewahrungsorten nach vertheilen sie sich ziemlich gleichmässig auf Italien, Frankreich und Deutschland; in neuerer Zeit hat auch Amerika ein paar bedeutende Stücke erworben. Diese Bilder sind in Weisbach's Buch fast ausnahmslos in Lichtdrucken wiedergegeben, so dass damit ein seltener Ueberblick über das Schaffen des Meisters geboten ist.

Als Ausgangspunkt der Betrachtung dient die von Vasari erwähnte Predella zu einem Altarbild des Fra Filippo, die jetzt in der Florentiner Akademie und im Louvre bewahrt wird. Daran anknüpfend will Verf. dem Pesellino einige Predellenstücke, die aus Fra Angelico's Werkstatt herrühren, zuschreiben, zwei Stücke in der Florentiner Akademie, die zu Angelico's Altarwerk in San Marco gehörten, und ein Stück der Predella von dem aus San Domenico in Perugia stammenden Bild in der Municipalgalerie dieser Stadt. Für diese Bilder würden die Jahre 1437—1440 als Entstehungszeit angenommen werden müssen.

Noch im Atelier des Angelico wären dann die Tafeln mit Geschichten aus der Legende des Papstes Sylvester (Galerie Doria in Rom) entstanden.

Die vier Tafeln des Palazzo Alessandri in Florenz, die Vasari in der Kapelle dieser Familie in San Pier Maggiore sah und als Arbeiten Pesellino's beschreibt, gehören nicht diesem, sondern dem Benozzo Gozzoli. Doch ist für eines der Bilder — ein Wunder des hl. Zenobius darstellend — die Vorlage Pesellino's (Galerie R. Kann, Paris) erhalten.

Es folgen von Bildern mit heiligen Scenen die kleine Lünette mit der Verkündigung in der Galerie Poldi Pezzoli, die bildmässig ausgestaltete Zeichnung der Anbetung des Kindes im Louvre, das Altenburger Bild mit Hieronymus, das Verfasser als gemeinsame Arbeit des Filippo Lippi und Pesellino ansieht, und das er mit einem von Vasari und dem Medicaeer Inventar erwähnten Bild identificirt. Das Altarbild aus Pistoia (in der National Gallery) gehört in der Hauptsache einem Gehülfen Pesellino's, der auch die im Privatbesitz in Pistoia erhaltene Predella gemalt hat.

Als Madonnenbilder von Pesellino's Hand sind nach und nach drei Bilder — in der Galerie in Chantilly, in der Sammlung Hainauer in Berlin und in Dorchester House in London — erkannt worden; dazu kommt die Zeichnung mit der Vermählung der hl. Katharina in den Uffizien, zweifellos Vorlage eines verlorenen Altarbildes.

Weltliche Darstellungen enthalten die zwei Paare mit Cassonetafeln im Besitz von Mrs. Gardner (Boston) und des Lord Wantage, jene stilistisch den Predellenstücken in Florenz und Paris verwandt, diese gegen das Ende von Pesellino's Wirksamkeit zu datiren; ferner zwei Cassoni mit den allegorischen Gestalten der Künste und Tugenden (Sammlung Wittgenstein, Wien); endlich die Gerichtsscene in der Galerie Morelli in Bergamo — aus Pesellino's letzter Zeit.

Nachdem im folgenden Abschnitt „die künstlerische Entwicklung und Eigenart Pesellino's“ die Summe der im vorhergehenden Kapitel

gemachten Einzelbeobachtungen gezogen worden ist, wird im Anhang die Werkstatt Pesellino's behandelt: Piero di Lorenzo Pratese, dem die Hauptarbeit am Pistoieser Altarbild in London gebührt, und der dem Namen nach nicht bekannte Künstler zahlreicher Cassonetafeln mit historischen und mythologischen Darstellungen. Zum Schluss ist das Document des Rechtsstreits, der sich nach Pesellino's Tod zwischen der Wittwe und den Gehülfen erhoben hatte, im vollen Wortlaut abgedruckt.

So weit in den Hauptzügen der Inhalt des Buches. Vielerlei konnte hier, wo es darauf ankam die Hauptlinien anzugeben, nicht berücksichtigt werden, so die gelehrten Excurse, z. B. über die Darstellungen der Trionfi und der freien Künste und Tugenden. Der Verfasser hat nirgends die Mühe gescheut, um durch reiches Material die Eigenart der jedesmaligen Leistung Pesellino's zu illustriren.

Mit Anderen, die Weisbach's Buch besprochen haben, fühlt sich Referent einig in dem Gefühl, dass vielfach die eigene Ansicht zu den Thesen des Verfassers sich in Widerspruch befindet. Da aber die Gefahr vorliegt, dass sich das Referat in allzu grosse Breite ergeht, sollen im Folgenden nur einige Hauptsachen hervorgehoben werden.

Zunächst die Person des alten Pesello. Ich erachte die versuchte Identificirung des „Meisters der Buonarrotipredelle“ (oder des Carrand-Meisters, wie er seit Jahren in vertrauten Kreisen des Berliner Museums hiess, und wie er durch einen eigenartigen Zufall auch im VI. Heft der Gesellschaft für photographische Publication getauft worden ist) mit Giuliano Pesello für einen wenig glücklichen Einfall. Und das ist um so mehr zu bedauern, als W. das Verdienst gebührt, die Sonderart dieses Künstlers zuerst erfasst und seine Arbeiten zusammengestellt zu haben.

Nun ist es gewiss wichtiger, eine künstlerische Eigenart klar zu begreifen und sie zu umschreiben, als ihr den rechten Namen zu geben, auf den es relativ so wenig ankommt: nur hat in unserem Falle der Name auch die grösste Bedeutung für die Frage der Datirung und diese wieder könnte unter Umständen das Bild von dem Entwicklungsgang der Florentiner Malerei entscheidend beeinflussen. Giuliano Pesello ist 1447, achtzig Jahre alt, gestorben. Er müsste Bilder wie die Buonarroti-Predella oder die ihr wesensverwandte Tafel in Montpellier gemalt haben, bevor Uccello und Castagno ihren kraftvollen Naturalismus lehrten: ihm würde die Rolle eines Bahnbrechers zufallen müssen.

Das ist schwer zu glauben, denn die Florentiner Kunsthistoriographie weiss von solcher Stellung des Pesello nichts. Und man muss dieser doch die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie die Entwicklung der Kunst in Florenz in der Hauptsache richtig dargestellt hat. Nur zwingende Gründe dürfen uns veranlassen, ihr hier einmal Unrecht zu geben.

Man besitzt von Giuliano Pesello kein sicher beglaubigtes Werk. Es steht also Jedem frei, sich eine eigene Vorstellung von diesem Mann zu machen. Hier könnte die Chronologie unserer Vorstellungskraft zu Hülfe kommen. Man halte fest, dass Pesello bereits 1367 geboren wurde:

zwanzig Jahre vor Angelico und Castagno, dreissig Jahre vor Uccello und Masaccio. Als Letzterer seine Fresken in der Carminekirche malt und in der Malerei eine neue Formenwelt erschliesst, ist Pesello bereits sechzig Jahre alt. Ob er damals noch fähig war, der Vergangenheit den Rücken zu kehren und der jungen Kunstbewegung sich anzuschliessen? Sehr wahrscheinlich ist das nicht. Vielmehr hat man doch wohl alle Ursache, sich ihn als Uebergangsmeister vorzustellen, als einen jener vorläufig Anonymen, in dem gothische und Renaissanceelemente sich verbinden. Man halte sich gegenwärtig, wie der ihm etwa gleichaltrige Lorenzo Monaco von alterthümlichen Formen nicht loskam. Wäre Pesello's Kunst wesentlich anders, hervorragend modern gewesen, so wäre das sicher den Kunstkennern in Florenz nicht unbekannt geblieben.

Die sicherste Widerlegung der Weisbach'schen Hypothese freilich, dass ich denjenigen, der diese Bilder alle wirklich gemalt hat, namhaft mache, vermag ich eben so wenig zu geben, wie Andere. Ich möchte aber bestimmt annehmen, dass sie in den Anfang der zweiten Hälfte des Quattrocento gehören, und unter dem Einfluss der naturalistischen Schule, vielleicht sogar nicht ohne die Einwirkung der Kunst Pesellino's entstanden sind. Es sind aber in diesen Bildern auch Elemente, die gar nicht florentinisch sind, vielmehr nach dem Süden weisen, genauer gesagt: auf Piero della Francesca. Auf dem Carrand'schen Triptychon sind Farben combinirt, die man auf Florentiner Bildern vergebens suchen wird. Auch einzelne Motive erinnern direct an Piero.

Die Beantwortung der Frage wird hoffentlich einmal gelingen. Vielleicht mit Hülfe der Buonarroti-Predelle, deren Herkunft aus Santa Croce wenigstens feststeht. Dass sie freilich von Anfang an für den Platz unter Donatello's Verkündigung bestimmt gewesen ist, scheint doch gänzlich unglaubhaft. Eine Predella setzt ein Altarbild voraus. Dieses muss als eine Hauptfigur den hl. Nicolaus enthalten haben. Hier hat die weitere Forschung anzusetzen, wenn man hoffen will, das Geheimniss zu lösen. —

Weisbach sagt auf Seite 59: „Es ist eins der Hauptergebnisse unserer Untersuchung, dass sie die von Vasari verbreitete Legende zerstört, dass Lippi den massgebenden Einfluss auf Pesellino ausgeübt habe, und dass die Werke Beider sich zum Verwechseln ähnlich sähen. Erst in der Zeit seiner künstlerischen Reife hat sich Pesellino an Fra Filippo, mit dem er, wie wir gesehen haben, mehrfach zusammen arbeitete, enger angeschlossen."

Seiner Ansicht nach geht Pesellino vielmehr aus der Werkstatt des Angelico hervor und aus dieser Zeit sind mehrere Arbeiten erhalten, nämlich die Predellentafel in Perugia, die zwei Stücke in der Florentiner Akademie, denen die zwei Bilder der Doria-Galerie folgen. Dann, wenn ich den Verf. recht begriffen habe, würden „um die Mitte der vierziger Jahre" die Predella zu Fra Filippo's Altarbild und die Cassoni in Boston zu folgen haben. In die letzte Periode gehören die David-Cassoni bei Lord Wantage, die Gerichtsscene in Bergamo und das Pistoieser Altarbild nebst Predella (hieran ist der Meister nur in geringem Maasse betheiligt.)

Weisbach hat gewiss recht gesehen, wenn er Fra Angelico einen grösseren Einfluss auf Pesellino einräumt, als bisher angenommen wurde. Auf den Bildern mit der Geschichte Sylvester's erscheint dieser Eindruck am greifbarsten: einzelne Köpfe finden sich hier, die man ebenso gut auf Bildern des Fra Giovanni finden kann (z. B. auf der Tafel mit dem Sposalizio in den Uffizien). Ist es aber nicht zu weit ausgegriffen, wenn Pesellino direct zu Angelico's Schüler gemacht wird, wenn Bilder, die bisher unter dessen Namen gingen, ihm geradezu gegeben wurden?

Man kommt da zunächst mit der Chronologie in Verlegenheit. Hat Weisbach Recht, so müsste Pesellino schon mit etwa fünfzehn Jahren selbständig künstlerisch thätig gewesen sein. Das heisst doch den Anfang des Künstlerthumes etwas weit nach unten rücken. Aber der Verfasser kommt mit dem eigenen System in die Enge. An dem Akademiebild mit der Bestattung von Cosmas und Damian wird „das sichere Raumgefühl" hervorgehoben, das an Masaccio's (!) Thabitafresco erinnert. „Aehnliches wird man bei gleichzeitigen Bildern Fra Angelico's vergeblich suchen". Dies Bild ist etwa 1438—1440 gemalt. Dagegen heisst es von dem einen der Sylvesterbilder (S. 45): „Bei der Anlage dieser Scenerie hat er offenbar keine glückliche Hand gehabt . . . Das von Angelico zu gleicher Zeit Geleistete ist hier nicht überschritten." Das heisst also: der Maler, der beinahe noch als Knabe das Können seines Meisters überbietet, geht hinterher als selbständig Schaffender über diesen nicht hinaus. Soll man wirklich denken, dass eine künstlerische Entwicklung sich so vollzieht?

Ich glaube, der Fehler liegt darin, dass der Verfasser aus einer richtigen Beobachtung falsche Consequenzen zog. Seine Attribution der Angelicotafeln an Pesellino ist irrig. Wenn ein Künstler Anlehnungen an einen anderen zeigt, braucht er darum noch nicht aus dessen Atelier hervorgegangen zu sein. Vielleicht trägt an diesem Irrthum die einseitige Auffassung von Angelico's Kunst die Schuld, die der Verfasser mit Vielen theilt. „Sein Reich war ein visionäres" (S. 39). Ganz gewiss, was den Inhalt seiner Bilder anlangt. Aber dieser Meister sucht, so viel es in seinen Kräften lag, von der naturalistischen Strömung für die Wiedergabe seiner Visionen dienstbar zu machen. Auch seinem Können nach gebührt dem Angelico ein hoher Rang unter den Zeitgenossen.

Angelico und Pesellino sind in vieler Hinsicht verwandt: das erklärt in etwas die gelegentliche Verwandtschaft ihres Schaffens. Und in einer Hinsicht hat der Aeltere den Jüngeren unbestreitbar beeinflusst: im Colorit. Hier berührt sich Pesellino mit Fra Angelico ebenso, wie er sich von Fra Filippo entfernt.

Dass schliesslich aber doch der Carmelitermönch den entscheidenden Einfluss auf Pesellino gewonnen hat, ist nicht nur aus der Mehrzahl seiner Bilder abzulesen; auch darin liegt es ausgesprochen, dass mehrfach Pesellino's Bilder in früherer Zeit auf Fra Filippo getauft gewesen sind. Gelegentlich (bei dem Bild in Altenburg) gehen noch heute bezüglich der Attribution an den Einen oder Anderen die Meinungen aus einander.

Interessant zu beobachten sind gelegentliche ganz enge Beziehungen, z. B. der Louvrezeichnung zu dem einen Bild Filippo's mit der Anbetung des Kindes in der Florentiner Akademie. Völlig Lippi'sche Formen zeigt die Gerichtsscene.

In Weisbach's Buch fehlt leider ein Bild, das doch schon der Cicerone im Zusammenhang mit Pesellino bespricht. Diese kleine Tafel der Madonna mit Engeln und Heiligen in Empoli ist kürzlich im VII. Jahresheft der Gesellschaft für photographische Publicationen trefflich reproducirt worden. An dieser Stelle unter Fra Filippo's Namen. Berenson nimmt das Bild dagegen direct für Pesellino in Anspruch (Gaz. archéol. 1902, I, S. 191 ff.). Unter allen Umständen hat es für die Pesellinofrage grösste Bedeutung. Entweder ist es direct von Pesellino: dann wäre es das früheste seiner Madonnenbilder, noch vor der Chantilly-Madonna entstanden; es würde uns Pesellino ganz in das Studium Masaccio's versenkt zeigen. Oder aber das Bild ist älter als Pesellino, es gehört Masaccio oder Filippo an: dann ist es Vorbild für Pesellino's Hausandachtsbilder gewesen.

Aus allen diesen Ausführungen kann man das Eine ersehen, wie schwer Pesellino's Entwicklung zu fassen ist, wie er bald diesem, bald jenem Einfluss zugänglich ist. Fra Angelico und Fra Filippo entscheiden über ihn, aber auch Masaccio muss er intim studirt haben (Chantilly-Madonna). Pesellino ist — im besten Sinne des Wortes natürlich — Eklektiker, aufnahmefähig, wie wenige unter seinen Zeitgenossen. Wer vermöchte bei der Betrachtung der zwei Madonnenbilder auf Tafel X ohne Kenntniss der Zwischenglieder die Hand des gleichen Künstlers zu erkennen? Dieser unbestimmte Charakter Pesellino's hätte stärker hervorgehoben werden müssen, denn er ist geradezu der Hauptzug seines Wesens und seiner Kunst.

Eine einzelne Zuschreibung des Verf. möchte ich nicht unwidersprochen lassen, nämlich die Zutheilung der Tafel mit dem Zenobiuswunder an Pesellino. Weisbach hatte völlig richtig gesehen, als er die Tafeln in Casa Alessandri dem Gozzoli zuschrieb;[1]) warum aber dann das Kann'sche Bild einem Anderen geben? Es lässt die nie fehlende Zierlichkeit Pesellino's völlig vermissen. Mit Recht ist dieses Bild von Carotti[2]) mit einer Tafel in Zusammenhang gebracht worden, die vor Kurzem in die Brera gekommen ist (die Maasse der beiden Stücke stimmen ganz genau); beides sind Theile der Predella von Gozzoli's grossem Altarbild in der National-Gallery.

Am freiesten und selbständigsten zeigt sich Pesellino in den Cassoni mit der Geschichte David's, die wohl als Pesellino's Hauptwerk betrachtet werden dürfen. Zweifellos hat Verf. das Rechte getroffen, wenn er sie in die letzte Zeit des Meisters setzt. Sollten sie vielleicht zu jenen „corpi

---

[1]) Es ist unverständlich, wie Crowe und Cavalcaselle (III S. 98) schreiben konnten, dass der Zustand dieser Tafeln kein sicheres Urtheil zulässt. Sie sind im Gegentheil sehr gut erhalten und zeigen Gozzoli von seiner besten Seite.

[2]) Rassegna d'arte I S. 72.

di cassoni, con storiette piccole, di giostre di cavalli" gehören, die, wie Vasari berichtet (III S. 37) für den Medici-Palast gemalt wurden? Herbert Horne, in einem unlängst erschienenen trefflichen Artikel,[3]) hat nachgewiesen, wie Pesellino gegen das Ende seines Lebens in dem Haus, das sich Cosimo Medici an der Via larga erbaute, thätig war. Das Inventar führt von ihm eine Jagddarstellung auf; sie befand sich im gleichen Raum, wie die drei Schlachtenbilder und andere Darstellungen von Paolo Uccello. Um dieselbe Zeit begann Gozzoli die Kapelle des Palastes mit Fresken zu schmücken. Aus dieser zeitlichen Coincidenz mag sich der unleugbare Zusammenhang zwischen diesen Bildern, den Cassoni Pesellino's, den Schlachtenbildern Uccello's und den Fresken Gozzoli's erklären; und diese Beziehung kann unsere Vermuthung über die Provenienz der Davidcassoni stützen.

„Pesellino ist innerhalb der Entwicklung der italienischen Malerei Realist, seiner Gesinnung nach Romantiker." Mit diesen Worten beschliesst Verf. seine zusammenfassende Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters.

Das Wort romantisch spielt in allen seinen Ausführungen eine grosse Rolle. Dem Begriff ist ein längerer Abschnitt gewidmet; er steht im Nebentitel des Buches und giebt gleichsam die Unterstimme ab. Zu meinem Bedauern vermag ich auch hier dem Verf. nicht ganz zu folgen.

Um eine abweichende Meinung zu begründen, wäre es freilich nothwendig, weit auszuholen und den Begriff „romantisch" genau festzulegen. Indem ich aber diesem nachging, um zu sehen, was man darunter fasst, ergab sich mir, dass Begriff und Anwendung vielen Schwankungen unterworfen sind. Das Eine aber ergiebt sich doch als Grundzug: die Sehnsucht. Die Sehnsucht aus der Stadt in die Natur, zu den blauen Fernen des Gebirges, die Sehnsucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit, in das Mittelalter mit seinen gothischen Domen, den heimlichen Plätzen, den gewundenen Strassen, in eine Zeit von einfachschlichten Sitten. Die Sehnsucht schafft die Ferne und die Vergangenheit mit der Hülfe der Phantasie; daher das Träumerische und Schwärmende in vielen romantischen Kunstwerken. „Die Romantik hält sich überall nur an Stimmungen", sagt Hettner. Auch dieses, das Vorwiegen eines rein persönlichen Stimmungselementes, tritt in allen Schriften der romantischen Schule stark in den Vordergrund. Daher der schwächliche Charakter, der ihr oft anhaftet.

Findet man wirklich die gleichen Elemente im Florentiner Quattrocento in den Aeusserungen des Lebens oder seiner Kunst? Hat man sich bewusst aus der Gegenwart in eine phantastisch ausgemalte Vergangenheit hinweggesehnt! Man stand damals mit beiden Füssen doch gar zu real auf festem Boden und in der Wirklichkeit und genoss die Gegenwart mit starken Instincten. In der Kunst vollends spiegelt sich am stärksten die Freude an dem in der Wirklichkeit Geschauten und der

---

[3]) The Monthly Review Nr. 13, Oct. 1901. S. 114 ff.

Stolz, es wiedergeben zu können (daher das häufige Aufsuchen schwieriger Stellungen). Die melancholische Note klingt doch nur ausnahmsweise an. Begreiflich ist es, wenn Robert Vischer, der wohl zuerst auf das Quattrocento das Wort „romantisch“ angewandt hat, von Botticelli sagt, „er entzücke durch seine vornehme, wehmüthig holdselige Romantik“ (Signorelli S. 80); aber Pesellino ein Romantiker?

Pesellino gerade gehört zu denen, die die Realität künstlerisch zu fassen suchten. Freilich nicht die Formen, wie ein Castagno und Uccello; seine Begabung war coloristisch. Die Farbenschönheit, die ihn umgiebt, will er festhalten; die Freude, die sie ihm selbst macht, will er Anderen mittheilen. Daher der eminent heitere Charakter seiner Bilder. An farbigem Zauber sind seine kleinen Tafeln in der Florentiner Akademie allen zeitgenössischen Kunstwerken überlegen, mit Ausnahme der Bilder Fra Angelico's, vor denen sie doch den Vorzug feinerer Unterscheidung haben, und vielleicht Domenico Veneziano's. „Leichtigkeit und Anmuth“ findet Vischer (im Folgesatz der oben citirten Stelle) die für Pesellino charakteristischen Eigenschaften. Das ist gewiss zutreffend, und fügt man hinzu, dass sie völlig auf der Anschauung der ihn umgebenden Welt beruhen, so ist in der Hauptsache Pesellino's Art umschrieben. Er sieht sehr intim, obschon seine Mittel, das Geschaute zu reproduciren, noch sehr bescheiden sind, wenn man an die Coloristen des siebenzehnten Jahrhunderts denkt. —

Ich kann meine Ausführungen nicht beschliessen, ohne ein Wort des Dankes an den Verfasser für das, was er der Forschung geboten hat. Wenn ich glaubte, vielfach und gerade in Hauptpunkten widersprechen zu müssen, so ist damit nicht gesagt, dass nicht Vieles in Weisbach's Buch enthalten ist, das ohne Weiteres auf allgemeine Zustimmung rechnen darf. So schwierige Probleme, wie sie eine nicht fest umschriebene künstlerische Persönlichkeit bietet, werden am ehesten durch die Discussion, wenn nicht gelöst, so doch geklärt. Und es ist zu hoffen, dass auf Grund des geschlossenen Materials, das Weisbach zusammengestellt hat, eine rege Discussion anheben möge. Gewiss wird der Verfasser der Erste sein, sich dieses Erfolges, den sein Buch findet, zu freuen. *G. Gr.*

Sculptur.

Adelbert Matthaei. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530. Text 249 S. und Atlas mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig. Verlag von Seemann & Co., 1901.

In der Einleitung zu seinem Werke bezieht sich der Verfasser auf eine gelegentliche Aeusserung in meiner Geschichte der deutschen Kunst: die deutsche Holzplastik sei durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung in unverantwortlicher Weise vernachlässigt. Das gilt

leider heute fast noch in dem gleichen Maasse wie vor fünfzehn Jahren, als es von mir niedergeschrieben wurde, die Zeit des Uebergangs von der romanischen zur gothischen Sculptur ausgenommen. Die Schuld daran pflegt man jetzt den Regierungen zuzuschieben, vor Allem dem Deutschen Reich, dessen Aufgabe es sei, die Monumente der deutschen Kunst auf seine Kosten veröffentlichen zu lassen und nicht Prachtpublicationen für den Vatican herauszugeben. Wenn ich auch das Letztere nicht leugne, so glaube ich doch, dass die Veröffentlichung unserer deutschen Kunstdenkmäler sehr wohl von Gelehrten und Verlegern aus eigenen Mitteln gemacht werden könne und dass sie dann besser gemacht werde, als wenn der Staat überreiche Mittel dafür auswirft und womöglich eine Commission mit der Herausgabe beauftragt. Wir haben jetzt Kunsthistoriker genug, die so selbstständig und bemittelt sind, dass sie sich jedes Jahr eine solche Publication erlauben dürften; und unter den reichen Verlegern findet sich doch wohl auch der eine oder andere, der eine Veröffentlichung zu idealen und patriotischen Zwecken neben den „Folgen“ kunsthistorischer Dreimark-Büchlein mit zahllosen schlechten Abbildungen gelegentlich einmal in Betracht ziehen würde. Wenn die Herren sich auf den schlechten Geschmack des Publicums und seinen Durst nach Halbbildung berufen und ihn gründlich ausbeuten, so zeigt der Erfolg doch auch, dass für kostspielige, aber wirklich hervorragende Kunstpublicationen die Abnehmer noch vorhanden sind.

Der Publication Matthaei's gebührt das Verdienst, für eine bestimmte Gegend und Zeit nach dieser Richtung ein grundlegendes, für lange abschliessendes Werk geschaffen zu haben. Es ist zwar eine Provinz fern von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens in Deutschland, die an seiner Entwicklung einen massgebenden Antheil nicht genommen und sich nicht zu der Höhe der Kunst durchgearbeitet hat, wie dies für den Süden und Westen sowie für die frühere Zeit für Mitteldeutschland gilt. Aber grade deshalb war die Aufgabe eine günstige; sie stellte keine schwierigen Probleme, beschränkte den Verfasser vielmehr auf eine sorgfältige Aufsuchung und Untersuchung aller in Betracht kommenden Monumente, gewissenhafte Auswahl der künstlerisch beachtenswerthen Stücke darunter und gute Wiedergabe derselben in grösseren phototypischen Nachbildungen. Diese Aufgabe hat der Verfasser in vollstem Maasse erfüllt. Er hat sich dabei nicht auf die Denkmäler beschränkt, die sich noch an Ort und Stelle, in der Provinz Schleswig-Holstein, befinden, sondern hat auch die von dort entführten Arbeiten, namentlich die in den Museen von Kopenhagen und Hamburg, mit in Betracht gezogen. Er hat auch, namentlich zur Beantwortung der Frage nach der Stellung der Holzplastik seiner Provinz innerhalb der gleichzeitigen deutschen und nordischen Plastik, gelegentlich andere Bildwerke zum Vergleich herangezogen. Sein Facit scheint dabei freilich zu Gunsten seines Themas nicht ganz ohne Voreingenommenheit; die schleswig-holsteinische Plastik ist kaum derart, dass die höchsten Gesetze der Kunst daraus deducirt werden können, und das

Heranziehen von kunstphilosophischen und ästhetischen Werken Adolf Hildebrand's, Wölfflin's, Schmarsow's u. A. ist wohl kaum am Platze. Doch darüber und über den absoluten Werth selbst eines Meisters wie Hans Brüggemann wollen wir mit ihm nicht rechten; die Begeisterung des Verf. giebt dem Text eine besondere Wärme und hindert ihn doch nicht an einer kritischen Beobachtung im Einzelnen. In seinen historischen Forschungen geht er vielfach über die tüchtigen Arbeiten, die er selbst und vor ihm der Provinzialconservator von Schleswig-Holstein, Richard Haupt, sowie Dr. Adolf Goldschmidt veröffentlicht haben, noch hinaus, wenn er sich auch vielfach darauf stützt. In der Zusammenstellung der einzelnen Altarwerke, in ihrer Deutung und in der Bestimmung ihrer Meister, soweit dies bisher möglich ist, wird man Matthaei regelmässig beistimmen können. Möge dies schöne Buch in anderen Provinzen Deutschland bald Nachfolge finden! *W. Bode.*

Kunsthandwerk.

Elfried Bock. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gothik und Renaissance. F. Bruckmann. München, 1902.

Bilderrahmen sind ein Thema, das in neuerer Zeit wiederholt behandelt worden ist. Die Frage der Einrahmung der Bilder ist unseren Künstlern heute nicht mehr gleichgültig; sie suchen nach alten Rahmen, die sie ihren eigenen Bildern anpassen oder lassen alte Muster nachahmen und unter ihrer Aufsicht vergolden, tönen oder bemalen, wenn sie es nicht gar selbst thun. Dies geschieht in der Regel noch in recht primitiver und willkürlicher Weise, so dass schon aus diesem Grunde der Hinweis auf die alten Vorbilder sehr berechtigt ist, die uns zudem über Stilfragen nach manchen Richtungen Auskunft geben. Von den Rahmenpublicationen, die in den letzten Jahren erschienen, sind die meisten auf phototypische Nachbildungen beschränkt; nur eine darunter ist durch Auswahl, Mannigfaltigkeit und Sorgfalt in der Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung der Rahmen wirklich gut, die von dem bekannten venezianischen Antiquar und Kunstfreund M. Guggenheim herausgegebenen „Cornici italiane“. Auch hier beschränkt sich der Text auf wenige Seiten; eine wissenschaftliche Behandlung der Frage, die bisher kaum angestrebt ist, findet daher noch ein fast unbeackertes Feld.

Nach dieser Richtung ist Dr. E. Bock in dem uns vorliegenden Buche an das Thema herangegangen und zwar unter Beschränkung auf die Rahmen in Florenz und Venedig zur Zeit der Gothik und der Renaissance. Die Ausführungen, die durch eine ansehnliche Zahl von Textabbildungen erläutert werden, enthalten manche treffende Beobachtungen, z. Th. auch über die Beziehungen der Rahmen zu den Bildern, wie zur Decoration im Allgemeinen; aber eine befriedigende Lösung gerade der wichtigsten und

brennendsten Fragen bieten sie meist noch nicht. Dafür ist freilich das Thema gerade für einen Anfänger in der Kunstgeschichte, wie es Dr. Bock ist, weit weniger geeignet, als der nicht näher Eingeweihte annehmen wird. Das Material ist sehr zerstreut; Bock hat die bekannten Rahmen in einigen Kirchen und Galerieen von Florenz und Venedig gesehen und fleissig studirt, sonst hat er sich aber im Wesentlichen auf die Rahmenpublicationen verlassen müssen. Diese sind aber leider nur zu unvollständig und bis auf die Guggenheim'sche auch unzuverlässig. So ist auch das Material, aus dem der Verfasser seine Schlüsse zieht, unvollständig, ganze Gattungen bestimmter wichtiger Bilderrahmen sind ihm so gut wie unbekannt geblieben. So die Rahmen der späteren Hochrenaissance in Venedig, die dort unter dem Namen Sansovino-Rahmen bekannt sind, dann die einfachen venezianischen Rahmen vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, wie der von Bock publicirte Rahmen um den hl. Giustiniani von Gentile Bellini in der Akademie zu Venedig (der keineswegs gleichzeitig mit dem Bilde ist, wie er annimmt), die mit Gold gehöhten Florentiner Nussbaum-Rahmen unter dem Einfluss Michelangelo's sowie die Florentiner Rahmen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Von allen diesen eigenartigen Rahmengattungen giebt es hundert oder hunderte von Exemplaren, z. Th. in hervorragend feiner künstlerischer Durchbildung. Die Stilwandlung in der Hochrenaissance wie die erste Entwicklung der Frührenaissance in Florenz lassen sich gerade an diesen Rahmen besonders gut verfolgen und gestatten uns werthvolle Schlüsse auch für die Entwicklung der gleichzeitigen Architektur.

Freilich ist es schwer, diesen Rahmen nachzugehen; sie sind meist keine Rahmen um Kirchenbilder, auch sind sie nur ausnahmsweise noch in den italienischen Galerieen vorhanden; man muss sie daher in den verschiedensten Kunstgewerbemuseen, in Privatsammlungen und einigen öffentlichen Galerieen zusammensuchen. In letzteren umgeben sie aber fast ausnahmslos Bilder, für die sie nicht gemalt worden sind, und die oft aus anderen Schulen und anderen Zeiten herrühren. Es ist daher eine besonders wichtige Aufgabe, charakteristische Rahmen dieser Art aufzusuchen, und darunter womöglich solche herauszufinden, die datirt oder datirbar sind. Für die Anfänge der Renaissance in Florenz sind dafür namentlich die Rahmen der Stuck- und Thonreliefs zu beruchsichtigen. Dieser Aufgabe wird sich der Verfasser, nachdem er sich nach mancher Richtung in sein Thema so gut eingearbeitet hat, hoffentlich später einmal unterziehen, nachdem er die langwierigen Studien dafür gemacht haben wird.

Im Einzelnen wären dem Verfasser noch verschiedene Irrthümer und schiefe Urtheile nachzuweisen. Ich mache nur einige namhaft, die mir nicht entschuldbar scheinen. So lässt er den alten Luca della Robbia Motive von dem fast ein halbes Jahrhundert jüngeren Benedetto da Majano entlehnen, obenein Motive, die bei jenem gar nicht vorkommen, sondern erst bei Andrea della Robbia. Jacobello del Fiore eine „traurige

Gestalt“ zu nennen, ist doch eine gar zu arge Verkennung dieses coloristisch so ausserordentlich wirkungsvollen Künstlers. Ebenso ungerechtfertigt sind die wiederholten „Seitenhiebe auf die Gedankenarmuth“ der Lombardi in Venedig. Eine gewisse Gleichmässigkeit in der Decorationsweise dieser durch etwa siebenzig Jahre in gemeinsamer Werkstatt thätigen Künstlerfamilie ist ebenso natürlich, wie die gleiche Erscheinung bei der Robbia-Familie; aber gerade sie verleiht so manchen Bauten in Venedig ihren einheitlichen Stilcharakter, welcher der Erscheinung der Lagunenstadt noch heute einen wesentlichen Theil ihres Charakters giebt. Wiederholt weist der Verfasser, bestochen durch die glänzende Gestalt des Antonio Barile, auf den Einfluss hin, den Siena am Ende des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf die Decorationskunst in Florenz ausgeübt haben soll. Eine solche Beeinflussung ist aber nicht nachweisbar und sicher nicht vorhanden gewesen. Gleichzeitig mit den Barili, und theilweise noch früher als diese, sind in Florenz die berühmten Bildschnitzerfamilien thätig gewesen, vor Allem die Majani, Tassi und Sangallo, von denen wir noch zahlreiche herrliche Arbeiten besitzen, welche die hohe Blüthe der Bildschnitzerkunst und Möbeltischlerei in Florenz in dieser Zeit beweisen. Wenn eine Stadt die andere nach dieser Richtung beeinflusst hat, so war auch damals Florenz die gebende, Siena die empfangende. Wiederholt bringt Bock die Behauptung vor, dass nur Florenz Eucharistietabernakel gekannt habe; „Florenz steht mit ihnen ganz allein.“ Dies ist keineswegs richtig. Siena sowohl wie Rom besitzen eine Reihe solcher Tabernakel, und selbst in Venedig fehlen sie nicht ganz; ich erinnere nur an das reiche, prächtig erhaltene Tabernakel des Tullio Lombardi in der Sacristei der Frari. Irrthümlich ist auch, was Bock über die Bemalung der Marmoraltäre sagt; diese beschränkte sich (einige seltene Fälle fern von den Kunstcentren ausgenommen) regelmässig auf die blaue Tönung des Grundes und die Vergoldung einzelner Ornamente, wie es die Robbia-Künstler in ihren glasirten Altären nachgebildet haben.

Doch genug der Einzelheiten, die nur den Zweck haben sollen, dem Verfasser anzudeuten, nach welcher Richtung er seine Studien zu erweitern hat, wenn er sein Thema, wie wir wünschen, weiter verfolgt und später ausführlicher wieder behandelt.

W. Bode.

Zeitschriften.

L'Arte. Periodico dell'arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da **Adolfo Venturi.** Anno IV, 1901. Roma e Milano, Danesi e Ulr. Hoepli coeditori, 431 S. gr. 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Der vorliegende Jahrgang unserer Zeitschrift beginnt mit einem Artikel des Herausgebers über Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, der uns

wie eine vor einem Dilettantenkreise gehaltene Vorlesung anmuthet. Neues, Bedeutendes erfährt der Fachmann zum Mindesten nichts daraus, es sei denn die Existenz eines bisher unbeachteten Jugendbildes Gozzoli's in der Kirche zu Sermoneta, die Madonna mit dem Stadtmodell im Schoosse und umgeben von den Repräsentanten der zwölf Engelchöre darstellend. Schade, dass der Text mit wenigen Worten darüber hinweggeht, dass er uns namentlich nicht die Bedeutung der von Seraphim und Cherubim über dem Haupte der Jungfrau gehaltenen päpstlichen Tiara an dieser Stelle erklärt. Werthvoll ist die Beigabe einer Reproduction des in Rede stehenden Bildes, wie denn der Artikel überaus reich mit Nachbildungen der Werke beider Meister versehen ist. Allein da sie fast ohne Ausnahme dem Alinari'schen Photographieenlager entnommen sind, das ja Jedermann leicht erreichbar ist, so hätte hier Beschränkung schon mit Rücksicht auf Raumgewinn nichts geschadet. Vollends die Detailblätter mit wenigen Köpfen hätten wegbleiben können, da ja in der Zinkätzung Alles, was ihre Originalaufnahmen werthvoll macht, verloren geht.

Emil Jacobsen identificirt den Meister des bis vor Kurzem dem Quintenn Massys zugeschriebenen fünftheiligen Bildes der Galerie Poldi-Pezzoli mit der Verkündigung im Hauptfelde mit dem Meister der Glorification Mariae im Cölner Museum, von dem ausser einigen anderen Bildnern in Privatsammlungen jener Stadt, die Berliner Galerie die Anbetung des Kindes und die Brüsseler ein bedeutendes Tryptichon besitzt. Der seltene Künstler steht zwischen Stephan Lochner und dem Meister des Marienlebens.

Aless. Vesme und Franc. Carta enthüllen die Miniatoren des in der Bibliothek des Escorial befindlichen Codex der Apokalypse, von dem schon vor Jahren Paul Durrieu klargelegt hatte, dass er für Amadeus VI von Savoyen geschrieben worden und mit der Erbschaft Filibert II an dessen Wittwe Margaretha, Tochter Maximilian I und aus ihrem Besitz in den ihres Grossneffen Philipp II von Spanien gelangt sei, der ihn der Escorialbibliothek einverleibte. Nun nennen die Rechnungsbücher der savoyischen Schatzmeister im Staatsarchiv zu Turin drei Maler, die an den Miniaturen einer Apokalypse gearbeitet haben: einen Jean Bapteur aus Freiburg in der Schweiz von 1428 bis 1435, einen Perronet Lamy aus St. Claude im Jura von 1432 bis 1435 und Jean Colombe aus Bourges im Jahre 1482. Der Zwischenraum von einem halben Jahrhundert, der den Beginn der Arbeit von deren Beendigung trennt, klärt sich dadurch auf, dass Amadeus VI, als er 1434 auf den Thron verzichtete und sich in's Kloster zurückzog, das begonnene Manuscript mit sich nahm oder unvollendet seinem Sohn und Nachfolger zurückliess, und dass dann erst Filibert I durch seine Mutter Jolanda, die Schwester Ludwig XI von Frankreich dazu bewogen wurde, das Werk durch den genannten französischen Meister, der für den dortigen Königshof wiederholt beschäftigt war, fertig stellen zu lassen. In der That hat schon Durrieu erkannt, dass die Miniaturen von fol. 30—49 einer späteren Zeit angehören,

ohne dass es ihm jedoch gelungen wäre, ihren Meister aufzudecken; unsere Verfasser haben aus den Rechnungsbüchern nachgewiesen, dass die Miniaturen der ersten 29 Blätter dem Jean Bapteur, die ornamentalen Randleisten des ganzen Codex aber Perronet Lamy angehören; höchstens könnten von Letzterem auch noch die figürlichen Scenen auf fol. 24 bis 26 ausgeführt worden sein. Auch den Schreiber konnten sie in einem gewissen Gardino feststellen. —

Enrico Brunelli macht uns mit zwei Ambonen im Dom zu Cagliari auf Sardinien bekannt. Es sind Arbeiten des ausgehenden romanischen Stiles, im Aufbau den pistojeser Werken dieser Art in S. Bartolomeo und S. Giovanni fuorcivitas analog, im Stil der figürlichen Compositionen dem Architrav der Thüre an S. Andrea von Gruamons v. J. 1166 am nächsten stehend, aber in der Technik über ihn hinausgehend. Jedenfalls können sie nicht erst dem Guido da Como zugeschrieben werden — wie durch Jules die Laurière geschehen ist, — höchstens kann man sie an den Beginn des XIII. Jahrhunderts setzen. —

Enrico Mauceri führt uns in Giacomo Serpotta den fruchtbarsten und begabtesten der Bildhauer Sicilien's aus der zweiten Hälfte des XVII. und dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts vor. Er war das Haupt der Stuccatorengilde, die das Innere der Kirchen der Insel mit jenem überquellend reichen decorativen Kleid überzog, der den Besucher noch heute so sonderbar und als einzig in seiner Art dastehend anmuthet. Die Prachtdecorationen römischer Kircheninterieurs kommen Einem, nachdem man jene kennen gelernt, beinahe als schüchterne Versuche ihrer Art vor. Dabei ist es merkwürdig, wie frei sich Serpotta, wenigstens in seinen Einzelstatuen, von allen Excessen des Barocco hält, wie lebensvolle Allegorieen er in ihnen zu verkörpern im Stande ist. Freilich, wo er vor die Aufgabe gestellt wird, ganze Kirchenwände mit seinem Stuccoschmuck zu überziehen, da schwirrt es auch bei ihm von hingeklebten Putten, Kartuschen, Festons, Draperieen bunt und wirr genug durcheinander. Aber Gestalten, wie die Gastfreundschaft, die Caritas, die Demuth, die Mildthätigkeit mit ihren noblen und doch ungesuchten Posen, ihrer beinahe classisch reinen Drapirung, ihrer durchaus tüchtigen, unmanierirten Behandlung des Nackten und dem in all der Unnatur jener Zeit wirklich überraschenden Leben ihrer Erscheinung und Wahrheit ihrer Empfindung, womit er die Wände des Oratoriums S. Lorenzo in Palermo geschmückt hat, gehören zum Besten nicht nur ihrer Zeit, sondern überhaupt dessen, was die Kunst in Italien seit der Blüthe der Renaissance hervor gebracht hat. Dabei die phänomenale Fruchtbarkeit des Meisters, wie sie allerdings nur durch die Anspruchslosigkeit des Materials ermöglicht war, andrerseits doch bei dieser letzteren die hohe künstlerische Vollendung seiner Gebilde. Viel weniger freilich befriedigen seine Reliefcompositionen: in ihnen zahlt auch er dem aufgeblähten Schwulst der Zeit seinen Tribut.

Gustav Frizzoni setzt seine im vorigen Jahrgang begonnene Revue der Bilder fort, die durch das Verdienst des verstorbenen Directors der

Breragalerie, Gius. Bertini, in dieselbe gelangt sind. Diesmal sind Bramantino, Luini, Gaud. Ferrari und Boltraffio die Meister, deren Werke vorgeführt werden. Interessant ist u. A. der Nachweis des luinesken Originals in der Galerie zu Kopenhagen für die Halbfigur der hl. Katherina in der Nationalgalerie zu Budapest Nr. 50, — dort dem Aurelio Luini zugeschrieben, aber — wie Frizzoni richtig bemerkt — nur eine Ateliercopie; ferner derjenige einer in den Motiven wörtlichen, nur in dem Geschlecht der Personen zum Theil abgeänderten Copie der Grablegung Perugino's im Pal. Pitti, wie sie sich in einem kleinen Camaieu der Akademiesammlung zu Vercelli von der Hand Gaud. Ferrari's präsentirt.

Ant. Filangieri-Candida weist in dem seither als Bildniss des Cardinals Passerini von der Hand Raffael's (?) geltenden Gemälde der Galerie zu Neapel, das Portrait des Cardinals Ales. Farnese, nachmaligen Papst Paul III in jungen Jahren nach, indem er dessen Aehnlichkeit mit seinem schon von Vasari angeführten Bildniss in der Decretalenfreske der Camera della Segnatura (das erste zur Linken des thronenden Papstes Julius II) darthut. Ueberdies hat sich auf der Rückseite der Neapler Tafel der Stempel und die Nummer erhalten, die ihre einstige Zugehörigkeit zu den Kunstschätzen der Farnese in Parma erweisen, und ein Inventar der letzteren vom Jahre 1708, jetzt im Archiv zu Neapel, verzeichnet das Neapler Portrait unter der jetzt auf seiner Rückseite wieder aufgefundenen Nummer 134 und unter genauer Angabe seiner Maasse als: Ritratto di Paolo III quando era cardinale, con beretta in capo, nella mano destra una carta e sinistra al ginocchio, con paese in lontananza, di Raffaele d'Urbino. Die Autorschaft des letzteren, wiederholt angezweifelt, was bei dem übermalten Zustande des Werkes nicht Wunder zu nehmen hat, gewinnt nun eine fernere Stütze in der Annahme, der Meister möchte das Neapler Portrait als Studie für das Bildniss in der vaticanischen Freske gemalt haben. Betreffs des von Vasari in dieser Freske erwähnten Portraits des Cardinals Ant. del Monte kommt der Verfasser zu dem Ergebniss, es könne nur das dritte (äusserste) zur Linken des Papstes sein. Zur Constatirung der Identität hält er dessen Vergleich mit einem aus der Sammlung Fabris in Rom stammenden, jetzt in London (wo?) befindlichen Bildniss del Monte's für wünschenswerth. Wir fügen hinzu, dass das Marmorreliefportrait des Cardinals im Berliner Museum (Nr. 226), obwohl es ihn in höherem Alter darstellt, doch unzweifelbare Züge von Aehnlichkeit mit dem für ihn in Anspruch genommenen Bildniss in der Freske des Vaticans aufweist.

Carlo Cipolla reproducirt und bespricht eine alte Mitra aus dem Schatz von S. Zeno zu Verona, die, aus Leinen bestehend, Seidenstickereien der Apostel und Localheiligen aufweist. Nach ihrer gedrückten Form lässt sich ihr Ursprung auf das XIII. Jahrhundert zurückführen. In der That wäre in ihr nach alter Tradition die Mitra des Cardinals Adelardo dei Cattanei erhalten, der 1225 starb und im Klostergang von S. Zeno begraben liegt. Als 1624 sein Grab geöffnet wurde, fand sich die Mitra

darin nicht mehr vor, — sie scheint also bei einer früheren Eröffnung des Grabes, von der übrigens keine urkundliche Nachricht existirt, weggenommen worden zu sein.

Girolamo Biscaro kommt nochmals auf die Jugendthätigkeit Lotto's zu Treviso im ersten Decennium des Cinquecento zu sprechen, die er schon in L'Arte I, 139 behandelt hatte (vgl. Repertorium XXII, 141). Die Ergebnisse, zu denen er diesmal gelangt, weichen von den früheren wesentlich ab, insofern er jetzt dem Meister nicht blos den Löwenantheil an den Fassadefresken der Casa Barisan und von S. Gaetano zuschreibt, sondern ihn auch als Schöpfer der malerischen Umrahmung des Grabmals Onigo in S. Niccolò, des Portraits Bischofs Bernardo Rossi in der Galerie zu Neapel und des Bildnisses eines vornehmen jungen Venezianers im kaiserlichen Museum zu Wien in Anspruch nimmt. Bekanntlich hat Giov. Morelli für diese Werke zuerst die Autorschaft Jacopo Barbari's in's Feld geführt, die jedoch von anderer Seite stark angefochten wurde. Biscaro führt nun eine Anzahl von Aehnlichkeiten zwischen dem Fresco von S. Niccolò und authentischen Werken Lotto's an (dem Triptychon des hl. Vitus zu Recanati, dem Altarbild in S. Bartolomeo zu Bergamo), die alle Beachtung verdienen. Für das Neapler Portrait kann er sich nunmehr auch auf die Ansicht Venturi's berufen, der es nach genauer Prüfung auch dem Lotto zutheilt. Dass der Meister in den Jahren seines ersten Trevisoer Aufenthaltes (1503 bis 1506) auch sonst für Rossi thätig war, ist durch das für ihn gemalte allegorische Bild v. J. 1505, jetzt in Casa Gritti zu Bergamo, und wahrscheinlich auch durch das Madonnenbildchen zu Neapel, auf dessen Rückseite jüngst das Datum: 1503 adì 20 Septembrio zum Vorschein kam und das unter dem S. Giovannino, der später darauf gemalt erscheint, wahrscheinlich das Bildniss Rossi's als Donators enthält, bezeugt. Ueberdies fand Biscaro das Neapler Portrait in dem Inventar der farnesischen Kunstschätze v. J. 1680 als Werk Lotto's angeführt. —

Gustav Frizzoni theilt seine auf einer Reise durch einige Galerieen Deutschland's und Oesterreich's gemachten Bemerkungen mit. Hervorzuheben darunter wäre die Zuschreibung des auf Francesco Vecellio getauften Bildnisses eines Musikers im Rudolphinum zu Prag an Paris Bordone (wäre hier nicht Bern. Licinio näher gestanden?) sowie die Zuweisung des im Katalog als „Manier des Paris Bordone“ verzeichneten Simson, der die Philister schlägt, in der Dresdner Galerie an Jacopo Bassano. Die letztere stützt sich, ausser stilistischen Gründen, auf die Thatsache, dass unter den Fassadenmalereien von Pal. Michieli in Bassano, die Lanzi laut localer Tradition als Werk Jacopo Bassano's anführt, auch die ganz getreue Replik des Dresdner Bildes zu sehen ist. Die genannten Malereien stammen von 1538, sind also ein Jugendwerk Bassano's. —

Federigo Hermanin bespricht die jüngst im Nonnenchor von S. Cecilia zu Rom aufgedeckten Fresken Pietro Cavallini's. Schon Ghiberti giebt in seinen Commentarien die Nachricht, der Meister habe die genannte Kirche ausgemalt. Der Vergleich mit seinen Mosaiken in

S. Maria di Trastevere lässt kaum einen Zweifel an der Berechtigung, die jüngst in S. Cecilia zum Vorschein gekommenen Wandbilder ihm zuzutheilen. Neuerdings sind an der inneren Fassadenwand auch die Reste eines jüngsten Gerichtes aufgedeckt worden. Es wäre neben dem zu S. Angelo in Formis und Torcetti das dritte in der chronologischen Folge ähnlicher Darstellungen in Italien. Ebenso an den Seitenwänden des Chores Fragmente von Scenen aus dem alten Testament. An die summarische Beschreibung der Fresken knüpft Hermanin einige Betrachtungen über die Entwicklung Cavallini's. Vor Allem weist er die Behauptung Zimmermann's zurück, er habe die Mosaiken von S. Maria Trastevere nicht componirt, sondern nur nach den Entwürfen Giotto's ausgeführt. Nach dem Bekanntwerden seiner Ceciliafresken ist diese Behauptung nicht aufrechtzuerhalten. Im Gegentheil, es wird klar, dass nicht Cavallini von Giotto gelernt habe — wie Vasari behauptet —, sondern umgekehrt. In seinen frühsten Arbeiten in der Oberkirche zu Assisi erscheint Cavallini als Fortsetzer der Rusutti und Torriti, über die er sich gleichwohl schon dort erhebt. Alle diese römischen Meister waren Cimabue von Rom aus, wo dieser 1270 geweilt hatte, nach Assisi gefolgt, — daher manche Analogieen der dortigen Arbeiten Cimabue's und Cavallini's. Als 1288 Nicolaus IV als erstes Mitglied des Franciscanerordens den päpstlichen Stuhl bestieg, wurden die römischen Meister von ihm nach Rom zurückgebracht; in der That datiren die grossen Arbeiten in S. Maria maggiore, S. Giovanni al Laterano, S. Maria in Trastevere, an denen Cavallini Theil hatte, aus den Jahren um 1290—1296. An ihnen muss der junge Giotto, dessen Aufenthalt in Rom nunmehr allgemein um 1290 zugegeben wird, gelernt und das Gelernte dann an seinen ersten Werken in Assisi, die um 1295 entstanden sein mögen, angewendet haben. Hermanin verspricht die auf reiches Beweismaterial gegründete Ausführung dieser hier nur flüchtig dargelegten Ansichten in einer eingehenden Studie zu geben, die er für den V. Band der Galerie nazionali vorbereitet. —

J. Benv. Supino berichtet in einem längeren, reich illustrirten Artikel über die Ergebnisse des Concurses, der 1901 zur Gewinnung von Entwürfen für eine neue Fassade für S. Lorenzo in Florenz ausgeschrieben war. Im ersten, ausführlicheren und bei Weitem interessanteren Theil seiner Studie giebt er eine Uebersicht über die seit dem Baubeginn unter Brunelleschi bis auf das in unsern Tagen verfasste Project des florentinischen Architekten Emilio Marcucci in dieser Richtung stattgehabten Bestrebungen und Versuche. Der Concurs, zu dem 75 Entwürfe eingelangt waren, hatte das Ergebniss, dass eine Anzahl Architekten zu einem zweiten Wettbewerb eingeladen wurde.

Emil Jacobsen giebt eine Uebersicht der im neuen Museo artistico des Sforzacastells zu Mailand vereinigten Gemälde. Betreffs der italienischen Bilder erfahren wir daraus nichts Neues, — es sei denn die in einer Anmerkung vorgebrachte Taufe des bekannten Madonnenbildes bei Marchese Pucci in Florenz (abgebildet auf S. 98 von Fritz Knapp's Piero di

Cosimo) auf Bramantino, die sich indess der Billigung der Kenner kaum erfreuen dürfte. Dagegen giebt der Verfasser für die Mehrzahl der niederländischen Bilder Benennungen, die jedenfalls dem Thatbestand besser entsprechen, als die dafür seither angenommenen. Bei dem lebensgrossen Bildniss in ganzer Gestalt der Königin Henriette von England bezweifelt er mit Recht die durchaus eigenhändige Ausführung durch van Dyck.

J. Carlo Gavini liefert in zwei Artikeln eine völlige Monographie der romanischen Kirche S. Maria Assunta in Assergi, am Fuss des Gran Sasso d' Italia. Seiner künstlerischen Bedeutung nach hätte das Bauwerk eine so ausführliche Darstellung nicht geradezu erfordert, denn im Aeussern bietet es keine charakteristischen Abweichungen von ähnlichen Bauten jener Gegend, z. B. manchen Kirchen Aquila's; das Innere aber ist vollständig barockisirt. Nur die Krypta hat noch die ursprüngliche Gestalt unversehrt bewahrt. Interessant sind einige Ueberreste eines ehemaligen Ambons oder einer Kanzel der Kirche, die dem Verfasser Anlass geben, uns mit einigen ähnlichen Denkmälern der Umgend, so namentlich der Kanzel der Marienkirche zu Bominaco vom Jahre 1180, mit ihrem durchaus nur decorativen Sculpturenschmuck, der in seinem Akanthusgerank die Formensprache der Antike in merkwürdiger Reinheit für jene Zeit bewahrt hat. — Einen weiteren Schatz birgt die Kirche in dem Reliquienschrein des hl. Franco, in zwei Armreliquiaren und einem kelchartigen Behälter für seinen Schädel. Während die letzteren erst aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts stammen, zeigt der grosse silberne Schrein die Formen des Uebergangs von der Gothik zur Renaissance. Nach der Tradition soll er das Geschenk einer Prinzessin aus königlich ungarischem Geblüt sein (?) Alle seine Flächen sind mit Figuren der Madonna und von Heiligen in getriebenem Hochrelief geschmückt. Im Innern der Kirche sind Freskenreste umbrischen Charakters, dem Ende des XV. Jahrhunderts angehörig, aufgedeckt worden. Ausserdem enthält sie noch eine Aedicola für die Aufbewahrung des Allerheiligsten, von schweren halb gothischen halb Renaissanceformen, die das Datum 1502 trägt, sowie einen Taufstein in reinem Renaissancestil, aber auch von rohen Formen und schweren Verhältnissen.

Adolfo Venturi macht uns mit einigen neuen Bildern Correggio's bekannt. Unzweifelhaft ihm angehörig ist der schlafende Amorino des Herzogs von Westminster, in der spanischen Ausstellung zu London 1901 als Murillo katalogisirt, aber schon in Conca's Descrizione odeporica della Spagna als „Amorino creduto del Correggio" angeführt. Ebenso der seither als Andrea da Salerno (mit dem er absolut nichts zu thun hat) geltende hl. Antonius Abbas in der kleinen Galerie der Hieronymiten zu Neapel neben der Sacristei von S. Filippo; es bedarf nur des Vergleichs mit dem am Thronsockel der Madonna des hl. Franciscus in Dresden dargestellten Moses, um die enge Verwandtschaft beider Figuren zu constatiren. Weniger überzeugend ist die Revindication des Fresco der Galerie zu Modena, Madonna mit einer weiblichen und zwei männlichen Heiligen

vor einem Limonenspalier sitzend, datirt 1511. Ursprünglich unter Correggio's Namen gehend, wurde es am Anfang des vorigen Jahrhunderts seinem vermeintlichen Lehrer Ant. Bartolotti zugewiesen. Venturi möchte in dem Bilde das frühste von Correggio unter mantegneskem Einfluss geschaffene Werk erkennen, wobei er sich allerdings nicht verhehlt, dass ein Urtheil darüber durch die wiederholte Uebermalung ausserordentlich erschwert ist. Keinen Zweifel leidet es, dass wir in der knieenden hl. Katharina im Besitz von Donna Lina Corsini in Rom, die durch Restaurationen sehr mitgenommen ist, nur die Nachbildung eines verlorenen Correggio'schen Originals zu sehen haben, wovon — nach Venturi's Ansicht auch die bisher als Arbeit des Meisters selbst geltende Halbfigur der Heiligen in Hampton Court nur eine späte Copie sein kann. — Ebenso scheint uns der Verfasser im Recht, wenn er die von Engeln umgebene Madonna mit Kind, die im Louvre dem Girolamo dai Libri zugeschrieben wird, viel mehr in die Nähe Correggio's rückt, sie einem allerdings vorderhand nicht näher zu bestimmenden Meister zutheilend, der dem Allegri in dessen durch Mantegna beeinflusster Frühzeit verwandt erscheint.

Endlich lässt Egidio Calzini die bedeutendsten Gemälde der in mehreren Sälen des Palazzo Ducale zu Urbino aufgestellten Galerie der Akademie der bildenden Künste vor unsern Augen Revue passiren. Dabei nimmt er zuerst mit Entschiedenheit die zarte Heilige in entzückender Landschaft, Tobias mit dem Erzengel und den hl. Rochus für Giovanni Santi in Anspruch, — drei Tafeln, die nach einander dem Rafael, Timoteo Viti, ja sogar der deutschen Schule zugeschrieben wurden, während Schmarsow sie nicht erwähnt und Morelli sie dem Giov. Santi abspricht, dem sie nur Passavant richtig zugetheilt hatte. Ebenso giebt Calzini die sechs oblongen Täfelchen mit Apostelfiguren in der Sacristei des Domes, die dem Luca Signorelli oder Piero della Francesca zugeschrieben werden, dem Giov. Santi zurück, dessen Manier schon Crowe und Cavalcaselle darin erkannt hatten, denen Schmarsow zustimmt; dagegen nimmt er dem Tim. Viti das Temperabild mit den beiden Gestalten der hhl. Josef und Rochus, das Morelli unter dessen seltenen Werken aufgezählt hatte, und sieht darin blos die Hand eines Gehülfen des Meisters. *C. v. Fabriczy.*

Mittheilungen.

Zu Paolo Uccello. Im October-Heft 1901 der Monthly Review (London, John Murray) macht Herbert P. Horne eingehende Mittheilungen über die drei, heut in den Uffizien, im Louvre und der National Gallery befindlichen Schlachtenbilder Uccello's. Nachdem dargelegt worden ist, dass die Schlachtenscenen im Hause der Familie Bartolini in Via Valfonda, mit denen man sie bisher identificirte, in terra verde gemalt waren, und den Schmuck einer Terrasse bildeten, daher wahrscheinlich zeitig zu Grunde gegangen sind, wird der Nachweis geführt, dass diese drei Bilder zur Decoration eines Zimmers im Palazzo Medici in der Via Larga gehört haben. Mit Hülfe eines Inventars, das nach dem Tode des Lorenzo Magnifico aufgenommen wurde, und das in einer Copie vom Jahr 1512 erhalten ist, kann festgestellt werden, dass in dem Zimmer, das „Lorenzo's Zimmer" hiess, sich oberhalb des mit Intarsien geschmückten Panneels sechs Bilder befanden: drei die Schlacht von San Romano darstellend, eines mit einem Kampf von Löwen und Drachen, und eines mit der Geschichte des Paris, von Paolo Uccello, endlich eine Jagd von Francesco di Pesello. Die Schlachtenstücke waren zu Ende des XVI. Jahrhunderts im Mediceer-Palast. Noch lässt sich die alte Reihenfolge der drei Bilder reconstruiren; der Inhalt entspricht dem Verlauf des Treffens von San Romano (1432). Um den Beweis ganz schlüssig machen, wurden auch die Maasse nachgerechnet, die genau mit der Angabe im Inventar von 1492 stimmen. Im Anhang sind die im Text herangezogenen Documente im Wortlaut abgedruckt. Gute Reproductionen sind eingefügt. Nach des Verfassers mustergültiger Darlegung bleibt über Entstehungsgeschichte und Inhalt dieser so wichtigen Tafeln nicht die leiseste Unklarheit bestehen.

G. Gr.

Zu Botticelli's Bild der „Anbetung der Könige" bringt derselbe Verfasser im Februarheft 1902 der gleichen Zeitschrift wichtiges Material bei. Das Werk schmückte einst den Altar der Familie Lami in Santa Maria Novella, der sich rechts vom Hauptportal, zwischen diesem und dem Portal, das in das rechte Seitenschiff der Kirche führt, befand. Nach den Lami wurden die Fedini Inhaber des Altars (der nach dem dort befindlichen Bild „altare de 'magi" hiess); diese verkauften ihn um 1570 an

den Marchese di Mondragone. Dieser neue Besitzer, ein Günstling des Grossherzogs Francesco, überführte Botticelli's Bild in den Palast, den er sich nahe bei Santa Maria Novella, am Canto de' Cini erbaute. Nach Mondragone's Sturz kaufte Zanobi Carnesecchi den Palast, Bernardo Vecchietti den Altar in Santa Maria Novella, den er mit einer „Verkündigung" von Santi di Tito schmückte. Botticelli's Bild taucht 1796 in der Sammlung der Villa Poggio Imperiale wieder auf und kam von dort in die Uffizien. Der Verfasser geht dann zu den auf dem Bild befindlichen Portaits über und erkennt in den drei Magiern die Züge von Cosimo, Piero il Gottoso und Giovanni di Cosimo. Dagegen glaubt er, die Beziehung der Gruppe vorn links auf Giuliano, Polizian und Lorenzo ablehnen zu müssen, ja, er meint, dass die Köpfe dieser, wie der correspondirenden Gruppe rechts, überhaupt nicht als Portraits anzusehen sind. Dagegen ist die Figur ganz vorn in der rechten Ecke Botticelli selbst. Das Factum, dass sich auf diesem Bild kein Portrait des Giuliano findet, hilft neben den stilistischen Merkmalen dazu, das Bild zu datiren. Die „Anbetung" muss früher angesetzt werden, als der „Frühling", etwa 1476—1477. Die Madonna der „Anbetung" hat auffallende Beziehungen zur „Chigi Madonna". Wäre das Werk nach Giuliano's Tod entstanden, so dürfte er hier nicht fehlen. Wie es scheint, hat dann eben dieses Werk Botticelli die Gunst des Lorenzo Magnifico eingebracht. Die Zeitgenossen haben das Bild der „Anbetung" als Botticelli's beste Arbeit betrachtet. — Trotzdem man sich nicht mit allen Ansichten, die der Verfasser vorbringt, einverstanden erklären kann (so scheint mir der Jüngling vorn links unzweifelhaft Giuliano's Züge zu tragen), ist auch dieser Aufsatz, der zur Geschichte des unvergleichlichen Botticellibildes wesentliches, neues Material beibringt, sorgfältiger Beachtung werth.

G. Gr.

Das Grabmal Bassiano's da Ponte († 1510) und seiner Frau in der Kathedrale zu Lodi wird von Diego Sant' Ambrogio in einem Artikel der Lega Lombarda vom 6. September 1901 für ein Werk Andrea Fusina's angesprochen. Wie seine beglaubigten Werke dieser Art (Grabmal Birago und Bagaroto in Mailand und das eines Ungenannten in der Domkrypta zu Cremona) besteht es in einem auf zwei Marmorstufen ruhenden, reich sculpirten Sarkophage, auf dessen Deckel die Gestalt des Todten ausgestreckt ruht, in die Toga des Rechtsgelehrten gekleidet, das Haupt auf die Rechte gestützt, während die Linke einen Todtenschädel hält. Zu Häupten und Füssen stehen die gewohnten Todesgenien in Gestalt nackter Putten, die umgekehrten Fackeln in den Händen. In die Rückenwand über dem Sarkophag ist die grosse Inschriftstafel (1,80 m auf 1,34 m) eingelassen, die im Sockel zwei Scenen aus dem Leben des Täufers (Gefängniss und Salome mit dem Haupt Johannis' vor Herodes) zeigt — vielleicht eine Erinnerung daran, dass 1304 ein Vorfahr des Gestorbenen die Taufkapelle im Dom begründet und er selbst sie restaurirt hattte, —

während darüber eine Statue der Fama mit zwei Posaunen in den Händen das Bildwerk krönt. Wenn schon die ganze Anordnung auf Fusina's regellose Kunst hinweist, so bleibt bezüglich der Attribution kein Zweifel, sobald man das Werk auf seinen Stil und die Art der technischen Ausführung mit seinen oben angezogenen Arbeiten vergleicht. Auch dass unser Grabmal in Marmor von Candoglia, den Brüchen der Fabriceria des Domes von Mailand ausgeführt ist, den diese nur Meistern, die in der Bauhütte arbeiteten, zu gewähren pflegte, spricht für Fusina, der ja seit 1506 am Dom beschäftigt war. Uebrigens ist in den Annali del Duomo noch die Rechnung über die Lieferung des Marmors zum Grabmal Da Ponte erhalten, leider darin nicht auch der Bildhauer genannt.

C. v. F.

Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes des Täufers in Worms am Rhein.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Mit dem vom Jahre 1000 — 1025 regierenden Bischofe Burkard I, Grafen von Reichenbach-Ziegenhain,[1]) beginnt die eigentliche Baugeschichte des monumentalen Worms. Der vierte Band der „Monumenta Germaniae" hat die „Vita Burchardi" zum Abdrucke gebracht. Nun trat an die Stelle des Dom-Urbaues von bescheidenen Dimensionen eine mächtige dreischiffige Pfeilerbasilika auf neuen ausgedehnten Fundamenten mit doppelten Chören und zwei flankirenden runden Treppenthürmen an der Westseite. Ward die Domkirche in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, so entstand an der Südwestseite das Monasterium clericorum mit der Domschule und auf der Nordseite liess der Oberhirte sein Episcopium errichten, eine Disposition, welche Worms mit Mainz und Speyer gemeinsam hat. Gleich Regensburg lag aber in Mainz die Sanct Johannes geweihte Taufkirche an der Westseite des Sanct Martinus-Domes; in Worms erkor Burkard I hierfür des Domes Südostseite und so kommt es, dass der auch hier erstellte Dom-Kreuzgang nur mässige Ausdehnung von West nach Ost erhalten konnte. Auch der hl. Bischof Ulrich (923 — 973) von Augsburg hatte das Baptisterium Sanct Johannes auf der Südseite seiner Kathedrale Sanct Maria errichten lassen, nur durch einen Hof war es von ihr getrennt, bis man das hochinteressante durchaus nicht baufällige Denkmal im Anfange des XIX. Jahrhunderts, ohne jeglichen zwingenden Grund, abgebrochen hat.

Im Jahre 1018 fand im Beisein des Kaisers Heinrich II die Consecration des neuen Sanct Petersdomes von Worms statt, die nächste 1110 und die dritte im Jahre 1181, woraus schon folgt, dass an diesem mächtigen Gotteshause romanischen Stiles fort und fort gearbeitet wurde und eine locale Bauschule sich ergeben musste, welche weit über die Grenzen der Wormser Diöcese befruchtenden Einfluss hatte. Die Aufgaben dieser Bauschule beschränkten sich aber nicht auf die Kathedrale des

---

[1]) Burkard war wahrscheinlich um das Jahr 965 geboren, seine Erbgüter lagen bei Frankenberg an der Edder in Oberhessen; erzogen wurde Burkard im Benedictiner-Kloster Sanct Florin zu Koblenz am Rhein, der Erzdiöcese Trier.

Apostelfürsten Sanct Petrus, vielmehr hatten auch die übrigen Gotteshäuser der alten Reichsstadt Worms Theil an der Entwicklung der Architektur und so fällt es nicht schwer, die in constructiver wie formaler Hinsicht erfolgte Weiterbildung festzustellen. Leider wurde die einzigartige Schöpfung des berühmten Burkard I während der Franzosen-Herrschaft auf dem linken Rheinufer in den Jahren 1807 und 1808 dem Untergange zugeführt; es handelt sich um den Sanct Johannes dem Täufer geweiht gewesenen Centralbau,[2]) ein Monument, welches mit Kaiser Karl des Grossen Pfalzkapelle Sanct Maria in Aachen rivalisirte, besass es doch Abmessungen von gleicher Grösse und hier konnte Niemand von einer Copie reden, wie solches vom Centralbaue zu Ottmarsheim im Oberelsass leider dem Kunsthistoriker Pastor Heinrich Otte immer nachgeschrieben wird. Die Aachener Pfalzkapelle wurde mit acht inneren Freistützen im Aeusseren als regelmässiges Sechzehneck, Sanct Maria der Benedictinerinnen in Ottmarsheim dagegen mit acht inneren Freistützen im Aeusseren als regelmässiges Achteck gebildet, während die romanische Sanct Peterskirche zu Wimpfen im Thale[3]) mit sechs inneren Freistützen im Aeusseren als Zwölfeck errichtet war, wie die durch den Darmstädter Architekten Eduard Wagner im Jahre 1897 vollführten Ausgrabungen dargethan haben. Als Bischof Burkard I (1000 — 1025) den Grundstein zur Taufkapelle Sanct Johannes bei seiner Wormser Kathedrale legte, gab es in seinem rechtsrheinischen Diöcesan-Sprengel zu Wimpfen am Neckar noch keinen Centralbau des hl. Petrus. — Auf Rom's Esquilin erhebt sich der in späterer Kaiserzeit errichtete sogenannte Tempel der Minerva Medica als regelmässiges Zehneck, bei Ravenna baute sich von 518 ab der Ostgothenkönig Theodorich sein jetzt Santa Maria della Rotonda genanntes Grabmal als zehneckigen Quaderbau im Untergeschosse, darüber ein in der Aussenmauer etwas zurücktretendes Obergeschoss, welches von einer jetzt nicht mehr vorhandenen zehnseitigen Säulen-Arcadengalerie umgeben war. Ein einziger ungeheuerer Istrianer Stein bedeckte die obere Rundkapelle von $9^1/_2$ Meter lichtem Durchmesser und hierin spricht sich der altgermanische Sinn des Heldenkönigs und seines Volkes charakteristisch aus. Es dürfte kein Zufall sein, dass der deutsche Bischof Burkard von Worms das Zehneck zur Grundfigur von Sanct Johannes dem Täufer genommen[4]) und seine Nachfolger den oberen Abschluss der zehneckigen Umfassungsmauern mit einer Säulen-

---

[2]) Wenn auch die „Vita Burchardi“ dieses Gotteshaus nicht erwähnt, so bezeugt doch Johann Friedrich Schannat auf Seite 133 des I. Bandes seiner 1734 herausgekommenen „Historia Wormatiensis“ den Bischof Burkard I als den Erbauer.

[3]) Deutsche Sechsecks-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel, von Architekt Franz Jacob Schmitt in München, in Heft 5 des XXII. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

[4]) Der Centralbau Sanct Michael des im Jahre 1000 gegründeten Benedictiner-Klosters Hugshoven bei Schlettstadt im Oberelsass der Diöcese Strassburg hatte zehn innere freistehende Säulen, leider wurde das interessante Gotteshaus im Jahre 1782 abgerissen.

Arcadengalerie bewirkten; dabei mag es unerörtert bleiben, ob wohl schon der baulustige Burkard I an jenes Schmuckmotiv gedacht, welches erstmals am Theodorich-Grabmal auftritt, das nachmals in Backstein-Construction an San Lorenzo in Mailand zu finden ist, während im deutschen Norden die äusseren Zwerggalerieen der von 1135 — 1138 erbauten Erzbischöflichen Palastkapelle Sanct Gotthard in Mainz bis jetzt als erste Erscheinung dieses romanischen Stilmotives gegolten haben. Wie Erzbischof Willigis den Neubau der Mainzer Metropolitan-Kirche Sanct Martinus in der Zeit von 978 — 1009 als ⊤ förmige dreischiffige Pfeilerbasilika[5]) mit steingewölbten Abseiten errichtete, so verfuhr auch sein Suffragan-Bischof Burkard I beim Sanct Petersdome zu Worms, hier wurde gleicherweise eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit gewölbten Abseiten hergestellt, denn nur so sind Freipfeiler von zwei Meter Breite und Länge, also vier Quadratmeter Grundfläche, sowie Umfassungsmauern von zwei Meter Stärke constructiv bei Sandsteinmaterial erklärlich. Wenn nun Sanct Johannes der Täufer in Worms Umfassungsmauern von gar $2^1/_2$ Meter Stärke erhielt, so kann schon allein hieraus auf eine ursprünglich beabsichtigte Einwölbung der Abseiten geschlossen werden; weiter lassen ebenso aber auch die zehn inneren Freipfeiler von je zwei Meter Tiefe auf eine Einwölbung des Mittelraumes schliessen, wie solche bei der Pfalzkapelle Sanct Maria zu Aachen schon im IX. Jahrhundert und bei dem im halben Sechsecke errichteten Westchore der Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria und Gertrud zu Essen in der Diöcese Hildesheim schon im X. Jahrhundert zur wirklichen Ausführung gebracht worden war.

Seit den im Jahre 1885 veranstalteten Ausgrabungen ist bekannt, dass der Sanct Laurentius geweihte Dom-Westchor durch Bischof Burkard I als gewölbte halbrunde Apsis zwischen zwei runden Westthürmen zur Ausführung gekommen war[6]) und erst im Anfange des XIII. Jahrhunderts die heute vorhandene Chorvorlage mit der achtseitigen Steinkuppel sowie der mit fünf Seiten des Achtecks nach Westen hinaustretenden Apside errichtet worden sind. Ohne Zweifel war gerade für diese polygone Plandisposition der von Burkard I gegründete Centralbau Sanct Johannes des Täufers von ganz bestimmendem Einflusse gewesen. Existirt doch im geosteten Chore der Collegiat-Stiftskirche Sanct Paulus eine gewölbte Apsis, deren Inneres und Aeusseres mit fünf Seiten des Zehnecks schliesst, also das reine Abbild von Sanct Johannes dem Täufer und selbst der zierliche Schmuck rheinisch-romanischer Baukunst, die obere Zwerggalerie auf Freisäulchen, fehlt bei Sanct Paulus in Worms nicht. Die in der

---

[5]) „Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit" von Architekt Franz Jacob Schmitt in Carl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Seite 171 — 175, Leipzig 1890.

[6]) Das im Jahre 1129 gegründete regulirte Augustiner-Chorherrenstift Schiffenberg in Oberhessen, Erzdiöcese Mainz, hat in seiner Sanct Marien-Pfeilerbasilika eine directe Nachbildung des von Bischof Burkard I gebauten Wormser Dom-Westchores Sanct Laurentius.

Erzdiöcese Mainz gelegene kreuzförmige gewölbte Pfeilerbasilika Sanct Petrus des 732 gegründeten Benedictiner-Klosters Fritzlar, das im XI. Jahrhundert in ein Chorherrenstift verwandelt worden ist, besitzt gleichfalls eine mit fünf Seiten des regelmässigen Zehnecks geschlossenen Chor[7]) und wiederum die obere krönende Zwerggalerie sowie eine Formengebung, welche den directen Einfluss der Wormser Bauschule bezeugt, sogar die Ausführung durch diese zur Wahrscheinlichkeit erhebt. Die Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Martinus in Mainz bewahrt im östlichen Theile ihres Mittelschiffes die unterirdische Grabkapelle des 1051 verschiedenen heiligen Erzbischofs Bardo und hier wurde unter dem Plattenboden 1417 mit spätgothischen Formen ein gewölbter quadratischer Raum auf den von Sanct Johannes dem Täufer in Worms wohlbekannten zehn Freipfeilern ausgeführt, woraus erhellt, dass noch im XV. Jahrhundert die Schöpfung des Mainzer Suffragan-Bischofs, Burkard I von Worms, sich vollster Werthschätzung erfreute.

Das Paulus-Museum der Stadt Worms bewahrt vom Steigerer des Abbruch-Materials der ehemaligen Johanneskirche, Baumeister Blattner's Hand einen Grundriss, welche den Centralbau, Theile des Domes und dessen Kreuzganges, leider ohne Maassstab, aus dem Jahre 1817 enthält. Nachdem mir durch die Güte des Herrn Gymnasial-Professors Dr. Weckerling, dem Vorstande der Paulus-Bibliothek, ein photographischer Abdruck der Zeichnung Blattner's zugekommen, habe ich eine Reconstruction des ehemaligen Centralbaues entworfen. Der vierte Band des Werkes von Boos, Rheinische Städtecultur mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Worms, enthält eine im Jahre 1630 gezeichnete Ostansicht der ganzen Stadt, welche sich jetzt im Speyerer Museum befindet. Neben dem Petersdome erscheint da Sanct Johannes der Täufer mit seinem quadratischen Glockenthurme, mit polygonen Abseiten, welche im Erdgeschosse je zwei Rundbogen-Fenster, im Obergeschosse je ein Rosenfenster und darüber die Arcadengalerie besitzen, dann folgt das schieferbedeckte Pultdach und diesem entsteigt das mit Zeltdach versehene innere Zehneck. Auch Sebastian Münster hat im Jahre 1550 einen Prospect der freien Reichsstadt Worms[8]) gezeichnet, hiernach hätte der Glockenthurm von Sanct Johannes in den oberen Geschossen als Achtort bestanden und würde ein achtseitiges hölzernes Pyramidendach besessen haben. Gegen diese Thurmlösung glaube ich mich ablehnend verhalten und der jetzt im Museum der Stadt Speyer befindlichen Zeichnung von 1630 den Vorzug einräumen zu müssen;

[7]) Auch der Sanct Peters-Westchor des Bamberger Domes schliesst innen und aussen $^1/_2$ zehneckig, das Gleiche findet beim Ostchor des Domes Sanct Petrus und Nicolaus zu Trier statt. $^5/_{10}$-Schluss zeigt ferner Chor nebst Umgang des Domes Sanct Mauritius und Katharina zu Magdeburg und ebenso gebildet ist zu Hildesheim die Collegiat-Stiftskirche Sanct Andreas. Der Sanct Paulusdom zu Münster in Westfalen besitzt ebenfalls einen $^5/_{10}$ geschlossenen Ostchor mit Umgang.

[8]) Abgebildet in Fig. 63 des Werkes von Rechtsanwalt Ernst Wörner über des Kreises Worms Kunstdenkmäler. Darmstadt 1887.

hiernach war der Glockenthurm quadratisch und blieb dies bis zum Helme an dessen Fusse war allseitig ein Steingiebel errichtet, alsdann entstieg den vier Giebeln eine achtseitige Steinpyramide.[9]) Sicher ist aber dieser Glockenthurm ein nachträglicher Zubau und gehörte nicht zum Urbaue Burkard's vom ersten Viertel des XI. Jahrhunderts. Damals war eine Taufkirche erforderlich, in ihr fanden durch den Oberhirten die sämmtlichen Taufen statt; als später in jeder der 4 Pfarrkirchen von Worms ein Taufstein errichtet und der Pfarrclerus das Sacrament spenden durfte, so verlor das Baptisterium Sanct Johannes seine ursprüngliche Bedeutung und ward nunmehr zur Pfarrkirche der Sanct Peters-Domgemeinde; wo aber alltäglich heilige Messen und Gottesdienste der Pfarrgeistlichkeit stattfinden, da ist auch Glockengeläute nothwendig und so entstand aus Bedürfniss der Glockenthurm bei Sanct Johannes dem Täufer. Dann aber war es offenbar ein constructiver Beweggrund, welcher bei der Thurm-Ausführung geleitet und lässt sich nur aus der grösstmöglichsten Ausnutzung von den bereits vorhandenen Fundamentmauern erklären, dass der quadratische Thurm zur Hälfte in's Kircheninnere des Gotteshauses geradezu störend tritt. Die $2^1/_2$ Meter starken Umfassungsmauern der Zehnecks-Abseiten gestatteten sehr bequem die steinernen Treppen in geraden Läufen nach dem gewölbten Obergeschosse anzubringen, wie dies in gleicher Weise bei vielen Mittelalterbauten[10]) üblich und gerade bei Baptisterien[11]) gebräuchlich war. Sanct Johannes in Worms besass ursprünglich als Taufkirche keine Apsis, wie denn auch die Baptisterien von Asti und Parma nie eine hinaustretende Concha hatten, ingleichem bei San Giovanni Battista zu Florenz erst nachträglich aus der Westvorhalle ein platt geschlossener Chor für den Hochaltar hergestellt worden ist. Nachdem nun Sanct Johannes zu einer der 4 Pfarrkirchen von Worms geworden war, so änderte sich die Planbildung und wurde eine Apside mit 3 Seiten des regelmässigen Sechseckes nach Südosten hinausgebaut; dies zeigt auf den Beginn des XIII. Jahrhunderts hin, wo das Sechseck als Planform besonders in der Mainzer Kirchenprovinz in Aufnahme kam und sei hier nur an die Apsis der Sanct Marienkirche des Cistercienser-Klosters Otterberg in der Rheinpfalz[12]) sowie an den Sanct Martinus-Westchor des Mainzer Domes erinnert, wo am Chorquadrate nach

---

[9]) Vorbild hierfür waren die vier qnadratischen Thürme des Kaiserdomes Sanct Maria in Speyer.

[10]) An der Westfront der kreuzförmigen Pfeilerbasilika Sanct Maria, Johannes der Evangelist und Heiligkreuz des 1174 gegründeten regulirten Augustiner-Chorherren-Stiftes zu Wechselburg in der Diöcese Meissen, ferner an der Westfront der 1143 begonnenen Kathedrale San Marco zu Venedig, sowie an der Westfront der Doppelkapelle des Erzbischöflichen Palastes zu Rheims.

[11]) So bei dem im Jahre 1153 erbauten Battisterio San Giovanni in Pisa.

[12]) Die Liebfrauenkirche der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Otterberg in der Rheinpfalz von Architekt Franz Jacob Schmitt im Heft 11 und 12 des Jahrgangs 1839 der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung“.

Nord, West und Süd je eine $^3/_6$ Apside erscheint. Die nachträglich entstandene Apside der Wormser Sanct Johanneskirche entsprach nur deren Untergeschoss und dürfte sich der Kämpfer für das Gewölbe von Trompenform in gleicher Höhe mit dem der Abseiten befunden haben, welche Anordnung ehedem auch in der Pfalzkapelle Sanct Maria zu Aachen stattfand; da wie dort gestattete dies ein Ringsumführen des Obergeschosses. Der achteckige Mittelraum Aachen's hat 14 Meter geraden Durchmesser und vom Plattenboden eine lichte Höhe des Klostergewölbes von $38^1/_2$ Meter, während Sanct Johannes in Worms 13 Meter geraden Durchmesser bei einer lichten Höhe von 30 Metern gehabt haben dürfte. Den zehnseitigen Centralbau hat man in seiner Längsachse übereck und parallel des Sanct Petersdomes gestellt, weiter trifft die Querachse nahezu mit der vom Domquerhause zusammen. Offenbar sind dies keine Zufälligkeiten und diese Thatsachen bezeugen, dass unter der von 1000—1025 dauernden Regierung Bischof Burkard I nicht nur der Bauplan des Sanct Petersdomes, sondern auch der von Sanct Johannes dem Täufer entstanden ist. Der Domhügel steigt vom Ostchore Sanct Peter und Paul nach dem Westchore Sanct Laurentius um 4 Meter 20 Centimeter, in dieser Niveauhöhe liegt auch der Sandstein-Plattenboden des 3 schiffigen Domlanghauses. Zwei Meter tiefer lag aber der Boden des Untergeschosses von Sanct Johannes dem Täufer; man betrat es vom äusseren Laien-Friedhofe, welcher allseitig den Centralbau der nachmaligen Pfarrkirche umgeben hat. Erwähnt sei, dass der Scheitel von den 5 Kreuzgewölben des Dom-Mittelschiffes in einer Höhe von 27 Meter 60 Centimeter über dem Langhausfussboden liegt, ingleichem der des Westkuppel-Klostergewölbes in $39^1/_2$ Meter Höhe und derjenige des Klostergewölbes der Ostkuppel in 40 Meter Höhe. Da Blattner's Zeichnung vom Jahre 1817 für Sanct Johannes den Täufer keinerlei Mauerpfeiler oder Strebepfeiler angiebt, so habe auch ich bei meiner Reconstruction diese zuzusetzen vermieden. San Vitale in Ravenna, San Lorenzo in Mailand, Santa Maria Maggiore bei Nocera in der Erzdiöcese Neapel besitzen, wie die Sanct Marien-Pfalzkapelle in Aachen, Mauerstrebepfeiler, um dem Seitenschube der Gurtbögen und massiven Gewölbe der Umgänge zu begegnen. Der Constructeur des XI. Jahrhunderts wählte bei Sanct Johannes dem Täufer in Worms das Bausystem der im Jahre 360 erbauten Rundbasilika mit dem Grabmale der heiligen Constantia nächst Santa Agnese fuori zu Rom; bei einem lichten Durchmesser der Aussenmauern von 22 Meter 13 Centimeter wurde diesen eine Stärke von 3 Meter gegeben und hat sich das massive Ringtonnen-Gewölbe des Umganges bis zum heutigen Tage trefflich bewährt. Wie in Rom's Santa Constanza wurde auch bei Sanct Johannes in Worms von Gurtbögen im Umgange abgesehen, lauter rundbogige Tonnengewölbe mit beiderseits einschneidenden Stichkappen dürften es gewesen sein, also eine Construction, welche die massiv gewölbte 2schiffige Säulen-Hallenanlage der romanischen Synagoge in derselben Reichsstadt Worms noch jetzt besitzt. Hier existirt, ohne jegliche

Verankerung aus Holz oder Schmiedeeisen, auf 2 Freisäulen ein mit Steinwölbung versehener rechteckiger Raum von $9^1/_2$ Meter lichter Breite bei 15 Meter lichter Länge; schlicht profilirten Consolen[13]) entsteigen an den 4 Mauerflächen die Gräte der Stichkappen, für welche Ausführung zweifelsohne die Untergeschoss-Wölbung der Sanct Johannes Zehnecks-Basilika das Muster und Vorbild gegeben hat. Die keinerlei Verstärkung aufweisenden Umfassungs-Mauern der Wormser Synagoge vom Anfange des XIII. Jahrhunderts besitzen ringsum eine Stärke von nur 1 Meter 30 Centimeter. Da nun die Synagoge 2 freistehende Säulen romanischen Stiles hat, so liegt die Frage nahe, ob etwa Sanct Johannes der Täufer 10 innere Säulen und keine Freipfeiler besessen habe? Wenn Freisäulen vorhanden gewesen wären, so würden diese beim Abbruche sicher ebenso in ihren Sockeln, Basen, Schaften und Capitellen erhalten worden sein, wie die 20 Säulen der oberen Arcaden-Galerie; auch hätte Blattner's Zeichnung wohl eine Andeutung gemacht; da nun aber der Steigerer des Haustein-Materiales ein inneres geschlossenes zehnseitiges Mauerwerk von vollen 2 Meter Stärke giebt, so halte ich mich für berechtigt, hierin das ringsum laufende Fundament zu erblicken und darüber 10 in Quadern aufgeführte Freipfeiler als Stützen des Mittelraumes anzunehmen. Die 10 Tragebogen über den Stützpfeilern denke ich mir, nach dem Vorbilde der Aachener Pfalzkapelle Sanct Maria, mit dem gleichen inneren und äusseren Halbkreise hergestellt gewesen, während Santa Constanza Rom's bekanntlich eine schräge Erweiterung der Gurtbögen von innen nach aussen zeigt.

Die Sanct Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel, Erzdiöcese Trier, [14]) hat Abseiten mit halben Tonnengewölben und dürfte Sanct Johannes der Täufer in Worms Steindecken gleicher Construction im Emporen-Umgange besessen haben, da gerade hierdurch ein treffliches Gegengewicht dem Seitenschube der oberen mit dem zehnseitigen Klostergewölbe versehenen Region geleistet wurde. Bei einer Mauerstärke von 2 Meter 50 Centimeter war die Krönung der Abseiten-Umfassungen mit einer begehbaren Arcadengalerie sehr wohl möglich; beim Abbruche von Sanct Johannes erwarb etwa 20 dieser Galerie-Säulen der Wormser kunstliebende Rentner Bandel und bewahrte sie durch Jahrzehnte in seinem Anwesen vor dem Mainzer Thore, 1861 kaufte die werthvollen Baureste das Domcapitel zu Mainz, worauf die Aufstellung im dortigen Dom-Kreuzgange erfolgte, um im Jahre 1881 bei Gründung des Paulus-Museums der Stadt Worms, dieser Sammlung ein-

---

[13]) Auf ganz ähnlichen Quaderstein-Consolen sitzen die ohne Gurtbögen hergestellten grätigen Kreuzgewölbe der zweischiffigen Kreuzgangs-Anlage vom Benedictiner-Kloster Sanct Peter und Paul zu Königslutter in der Diöcese Halberstadt.

[14]) Die mit Abbildungen versehene Monographie der gewölbten Sechsecks-Basilika von Dr. Ernst Dronke und Bau-Inspector Claudius Johannes von Lassaulx ist 1837 in Koblenz am Rhein erschienen.

verleibt zu werden. Die verjüngten Monolith-Schäfte von Sandstein haben 27 Centimeter unteren und 21 Centimeter oberen Durchmesser bei einer Höhe von 1 Meter 6 Centimeter. Zum Vergleiche sei angeführt, dass der Schaft der Zwerggalerie-Säulen vom Sanct Laurentius-Westchore des Wormser Domes 1 Meter 20 Centimeter Höhe hat, die der Dom-Westkuppel 1 Meter 30 Centimeter Höhe besitzen, die der Dom-Ostkuppel 1 Meter 40 Centimeter und die des aussen platt geschlossenen Dom-Ostchores 1 Meter 60 Centimeter Höhe aufweisen. Wie die Säulen der angeführten Arcaden-Galerieen des Sanct-Petersdomes, so haben auch alle im Paulus-Museum noch vorhandenen Säulen von Sanct Johannes attische Basen mit Eckblättern, während die Capitelle meist reich romanisches Blattwerk-Ornament besitzen. Mehrere Sockelplatten und obere Capitell-Abaken haben die Zehnecks-Schrägen bei unregelmässig sechseckigem Grundrisse, es waren dies eben Ecksäulen, solcher gab es am Bauwerke 10 und bei der Reconstruction habe ich an jeder Zehnecksseite 5 Zwischensäulen, zusammen also 50 angenommen, woraus sich im Ganzen 60 Galerie-Säulen ergeben, daher besitzt das Paulus-Museum nur noch ein Drittel derselben. Beim Sanct Petersdome und bei Sanct Johannes dem Täufer beweisen die Eckblätter, dass die sämmtlichen Arcaden-Galerieen beider Wormser Monumente erst nach dem Jahre 1100 zur wirklichen Ausführung gelangt sind, denn vor der genannten Zeit ist bis jetzt in deutsch-romanischer Architektur kein sicher datirtes Beispiel bekannt.[15]) Wie am Sanct Petersdome, so hat auch an der Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes eine bauliche Entwicklung, ein Streben mit Fortschritten stattgefunden und dies wurde in der deutschen Reichsstadt Worms fort und fort mit wahrhaft monumentalen Mitteln bewirkt; das schöne rothe Sandstein-Material, welches sowohl die Brüche am Neckar, wie die nahe Rheinpfalz in vorzüglicher Qualität boten, lud zu Ausführungen in sauber aufgeschlagenen Quadern geradezu ein und so bildet denn Inneres und Aeusseres vom Sanct-Petersdome eine wahre Pracht-Construction der Steinmetzenkunst des romanischen Baustiles. Die gleiche Treffiichkeit dürfte das leider zerstörte Sanct Johannes ausgezeichnet haben, auch hier war Alles in rothen Sandstein-Quadern hergestellt, offenbar rivalisirte man mit dem nahen Sanct Petersdome und der innere Zehnecksraum mit seinem feuersicheren Klostergewölbe wird der Dom-Ostkuppel mit ihrem achtseitigen Klostergewölbe zum Vorbilde gedient haben. Lehrt doch die Kunstgeschichte, dass die einfache logische Construction den Anfang in der Entwicklung bildet und der nachfolgenden complicirteren zum Muster dient. In Sanct Johannes dem Täufer ruhte die obere massive Wölbung auf dem

---

[15]) Wenn neuerdings für die Eckblätter der Säulenbasen in der dreischiffigen Basilika Sanct Peter und Paul auf der Insel Reichenau im Bodensee, Diöcese Konstanz, die im Jahre 1901 erschienene Monographie der ausserordentlichen Professoren Dr. Künstle und Dr. Beyerle an der Universität Freiburg im Breisgau, die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts annimmt, so ist der bauanalytische Beweis hierfür unerbracht geblieben.

vollen Mauerwerke des inneren Zehnecks, beim Dome erscheinen 4 grosse Quaderstein-Tragebogen, dann in den Ecken 4 Pendentivs mit trompenartiger Nischenwölbung, welche den achteckigen Tambour ermöglichen, der endlich das massive Klostergewölbe aufnimmt. Wenn Rechtsanwalt Ernst Wörner auf Seite 283 der 1887 in Darmstadt erschienenen Kunstdenkmäler des Kreises Worms „den inneren Raum durch ein Kuppelgewölbe [16]) mit Rippen“ überdeckt sein lässt, so muss für die ehemalige Taufkapelle und nachmalige Pfarrkirche Sanct Johannes dem Täufer dieser Annahme widersprochen werden, denn wo es Steinrippen giebt, da sind auch Steindienste als deren Stützen vorhanden, wie solches in dem mit 5 Seiten des Achtecks geschlossenen Sanct Laurentius-Westchore und der achteckigen Dom-Westkuppel aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu sehen ist. Blattner's Grundplan des Gotteshauses von Sanct Johannes giebt durchgehends volles Mauerwerk, nirgends einen aus dem Mauerkerne vortretenden $^3/_4$ Säulendienst an. Viollet-de-Duc giebt auf Seite 365 des IV. Bandes seines Dictionnaire de l'Architecture française eine Abbildung der Wormser Dom-Ostkuppel und zeichnete im Geschosse unterhalb des Klostergewölbes $2 \times 8 = 16$ rechteckige Mauerblenden von circa 35 Centimeter Tiefe, was irrig ist, indem hier in Wirklichkeit 16 halbkreisförmige Mauernischen existiren, wie es auch der Darmstädter Architekt Max Schnabel beim Längenschnitt des Sanct Petersdomes im Ernst Wörner'schen Werk über die Kunstdenkmäler des Kreises Worms der Provinz Rheinhessen richtig dargestellt hat. Ob die 10 Arcaden-Oeffnungen der Emporen von Sanct Johannes dem Täufer, gleich Aachen, Essen, Ottmarsheim und dem Westbau von Sanct Maria im Capitol zu Köln,[17]) mit einem Säulen-Einbau ausgestattet waren, bleibt eine offene Frage, wäre dem gewesen, so würde vielleicht doch eine dieser vielen Freisäulen beim Abbruch gerettet und aufbewahrt worden sein, wie das bei der Zwerggalerie des Aussenbaues geschehen ist.

Schliesslich sei bemerkt, dass weder der von 978—1009 durch Erzbischof Willigis erbaute Sanct Martinus-Dom in Mainz, noch der vom Bischof Burkard I im Anfang des XI. Jahrhunderts errichtete Sanct Petersdom in Worms, noch auch der durch Kaiser Konrad II von 1030 ab hergestellte Neubau des Sanct Mariendomes in Speyer urplanmässig eine Kuppel erhalten sollten, vielmehr dieser innere und äussere Hochbau erst eine nachträgliche Zuthat der romanischen Zeit nach dem Jahre 1100 gewesen ist. Diese Thatsache muss in Betracht gezogen werden, wenn

---

[16]) San Vitale in Ravenna sowie der Westchor des Gotteshauses Sanct Maria und Gertrud vom Reichs-Nonnenstift in Essen haben Kuppelgewölbe, während am ganzen Sanct Petersdome und dem geosteten Chore der Sanct Paulus-Stiftskirche in Worms nur Klostergewölbe zur Ausführung gekommen sind.

[17]) Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln von Architekt Franz Jacob Schmitt im 6. Heft des XXIV. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1891.

in Sanct Johannes dem Täufer von Worms die Bedeutung des zehneckigen gewölbten Innenraumes bei 13 Meter Lichtweite und 30 Meter lichter Höhe richtig gewürdigt werden soll. Gerade die Ausführung dieses merkwürdigen Centralbaues am Mittelrheine dürfte das hochinteressante Baumotiv der romanischen Kathedral-Kuppeln veranlasst und gefördert haben, viel mehr als die weitab liegende Pfalzkapelle Sanct Maria in Aachen und gerade dieser wurde seither die Anregung zugeschrieben, weil eben das wichtigste Monument zu Worms am Rhein bereits im Anfang des XIX. Jahrhunderts leider zerstört und dadurch vergessen worden ist.

Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts.

Von **Wilhelm Suida**.

Unter den künstlerischen Hauptschulen Italien's ist diejenige der Lombardei von Seiten der modernen Kunstforschung durch lange Zeit arg vernachlässigt worden. Man war mit den Künstlererscheinungen Toscana's (dank Vasari) und des venezianischen Gebietes schon lange vertraut, ehe man die herben Meister Mailand's einer genaueren Beachtung würdigte. Und als dies geschah, beschränkte man sich doch auf wenige hervorstechende Persönlichkeiten, einen Vincenzo Foppa, Ambrogio Bergognone, Bernardo Zenale, wobei es nicht ausbleiben konnte, dass besonders des Letzteren Gestalt in mancher Beziehung noch undeutlich blieb, da zu viele der erhaltenen Werke auf seinen Namen gehäuft wurden. Eine wirkliche Förderung musste also erst dadurch zu erwarten sein, dass auch die bisher unbeachteten, ja kaum dem Namen nach bekannten Künstler in den Kreis der Betrachtung hereingezogen wurden. Dieses unabweisbaren Erfordernisses war sich der Verfasser eines soeben erschienenen Werkes über lombardische Maler des XV. Jahrhunderts,[1]) Dott. Conte Francesco Malaguzzi Valeri, bewusst, als er es unternahm, gerade die bisher von der Forschung vernachlässigten, grossentheils vergessenen, von den glanzvolleren Namen anderer Zeitgenossen in den Hintergrund gedrängten Maler zum Ziele seiner Studien zu machen. Mit dem für die mühevolle Durchsuchung der mailändischen Archive erforderlichen Fleisse verband der Verfasser ein für die Erkenntniss der feinen Stilunterschiede geschärftes Auge, und so dürfen die Resultate seiner Studien, in einem bescheidenen Bande (von 253 und XX Druckseiten) vor uns liegend, als geradezu überraschend bezeichnet werden.

Einer kurzen Inhaltsangabe von Malaguzzi's Buch gebe ich im Folgenden die Resultate eigener, bei mehrfach wiederholten längeren Aufenthalten in der Lombardei durchgeführter Studien bei und glaube, dass die durch abweichende Ansichten veranlasste erneute Prüfung angeregter

[1]) Pittori lombardi del Quattrocento, Ricerche di Francesco Malaguzzi Valeri, Milano, Tip. Editrice L. F. Cogliati, Corso Porta Romana 17. — 1902.

Fragen zu einer noch deutlicheren Erfassung der bedeutsamen Persönlichkeiten beitragen wird,

I.

Im ersten Capitel behandelt Malaguzzi Valeri die beiden aus Treviglio stammenden Künstler Bernardino Butinone und Bernardo Zenale. War man bisher zu einer deutlichen Scheidung der Individualitäten und klaren Erkenntniss ihrer Bedeutung und Entwicklung noch nicht gekommen, und hatte selbst ein Morelli gestanden, die Frage sei kaum zu lösen, so darf es um so freudiger begrüsst werden, dass wenigstens die künstlerische Gestalt Butinone's durch des Verfassers Ausführungen in das hellste Licht gerückt wird.

Den Ausgang nehmend von dem bezeichneten und 1454 datirten Triptychon der Brera, in dem das früheste sichere Werk Butinone's erhalten ist, gewahren wir ein stetiges Fortschreiten in den folgenden Arbeiten. Die drei Rundbilder mit den Halbfiguren der Kirchenlehrer, deren zwei sich im Besitze des Cav. Aldo Noseda zu Mailand, eines in der Galerie von Parma befinden, zeigen in der Erfindung des Motivs und der perspectivischen Verkürzung deutliche Beziehung zu der Schule von Padua. Eine neue Phase in des Künstlers Thätigkeit repräsentirt das Altarwerk in der Kirche S. Martino zu Treviglio, welches unser Künstler gemeinsam mit Zenale im Jahre 1485 vollendet hat, für das die letzten Zahlungen erst 1507 geleistet wurden. Der Verfasser versucht, entgegen der Ansicht Morelli's, man könne die Hände beider Künstler hier nicht scheiden, von Neuem den Antheil eines jeden festzustellen, wie es schon vorher Crowe und Cavalcaselle[2]) und von Seidlitz[3]) gethan hatten. Mit der Annahme des Letzteren stimmen auch Malaguzzi's Ausführungen im Wesentlichen überein: Danach wären von den sechs grossen Theilen des Altarwerkes vier, nämlich die Madonna, der hl. Martin mit dem Bettler und die beiden Tafeln mit den hl. Johannes Evangelista und Baptista und Stefanus, sowie Paulus, Antonius von Padua und Sebastian von Butinone, dem auch im Wesentlichen die Predellen, nämlich die drei grösseren Compositionen der Geburt Christi, Kreuzigung und Auferstehung zugewiesen werden. Als Hauptmerkmale der Unterscheidung giebt der Verfasser eine schwerere Farbenstimmung, Streben nach naturalistischer Wiedergabe verbunden mit dem Einflusse der Schule von Padua für Butinone, ein grösseres Schönheitsgefühl in Bewegung und Formen und etwas lebhafteres, wärmeres Colorit für Zenale an. Bezüglich der Ausführung der Predellen wird die Annahme gemacht, dass vielleicht ein dritter Künstler, etwa ein Gehülfe, daran betheiligt gewesen sein könnte, worauf gewisse, sonst bei Butinone ungewöhnliche Typen, so die einen sehr breiten Kopf aufweisenden Schergen

---

[2]) Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, Leipzig 1876, VI. Bd., pag. 36.

[3]) Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885.

und Krieger schliessen lassen. Im Ganzen scheint man eine Beziehung des Butinone zu Mantegna, die Bekanntschaft mit dem Altarwerk von S. Zeno zu Verona, aber auch Einflüsse von Foppa's Kunst annehmen zu dürfen. Bisher unbeachtet waren Fresken in derselben Parrocchialkirche zu Treviglio (in einer Stube nahe der Orgel) geblieben, welche allerdings nur in einem sehr schlechten Zustande erhalten sind, in Einzelheiten aber die deutliche Beziehung zu unseren Künstlern verrathen.

Erfreulicher Weise sichert der vorzügliche Stand der Erhaltung einem grossen Frescogemälde im Besitz der Signori Grandi zu Mailand eine Hauptstelle unter Butinone's Werken. Dasselbe zeigt eine reiche Composition der Krönung Mariä mit Heiligen und Engeln und die Gestalten der vier Kirchenväter in der Laibung des Bogens. Es stammt aus der Kirche S. Agata in Monte zu Pavia und darf als ein Zeugniss dafür gelten, welch günstigen Einfluss der massvollere Zenale auf Butinone ausübte. Von den nach dem Jahre 1489 entstandenen Fresken der Capella Griffi in S. Pietro in Gessate zu Mailand weiteren Aufschluss über unseren Künstler zu erwarten, wäre vergeblich, da die von Torre[4]) noch intact gesehenen Werke heute arg zerstört sind. Doch ist das am besten erhaltene Stück, der Gehängte mit dem Affen, sicher dem Butinone zuzuweisen. Das miniaturhaft fein ausgeführte, besonders stark paduanischen Charakter zeigende, bezeichnete Bildchen der Madonna mit Heiligen in der Sammlung Borromeo auf Isola Bella, ferner das neuerdings von Corrado Ricci für die Brera erworbene Madonnenbild (unter dem Eindrucke von Foppas's Werken, namentlich der kleinen Madonna des Museo municipale zu Mailand entstanden), endlich das höchst bedeutende Mittelstück eines Triptychons, die thronende Madonna mit musicirenden Engeln, im Besitze des Duca Scotti zu Mailand[5]) zeigen, bis zu welcher Lieblichkeit des Ausdruckes und Farbenschönheit, welchem Reichthum der Erfindung und ornamentalen Ausstattung unser Künstler sich zu erheben im Stande war.

Als auf Butinone zurückgehend wird noch die decorative Ausschmückung des Mittelschiffes der Kirche S. Maria delle Grazie und des dabei befindlichen grossen Klosterhofes eingehend betrachtet und unseres Künstlers Hand in drei Medaillons mit Halbfiguren von Dominicanerheiligen im Hofe, einigen solchen in der Kirche (Mittelschiff) und endlich in den zehn stehenden Ordensheiligen an den Pilastern der Seitenschiffe wiedererkannt.

Aus diesen kurzen Andeutungen ist schon zu ersehen, welche Bereicherung unserer Kenntniss Butinone's durch Malaguzzi Valeri's Ausführungen erzielt worden ist. Alle urkundlichen Notizen sind zusammengestellt, viele bisher unbeachtete Werke herangezogen, die Entwicklung des Künstlers in ihren Hauptzügen klargestellt worden.

---

[4]) Ritratto di Milano 1674.

[5]) Das in den einzelnen Formen auf's Deutlichste Butinone's Hand weisende, im goldenen Colorit aber an die Venezianer (Bartolomeo Vivarini) gemahnende Bild trägt die falsche Inschrift: Andreas Mantinia 1461.

Grössere Schwierigkeiten stellten sich einer analogen Erfassung Zenale's in den Weg. Dieser höher als sein Genosse begabte, mit einem grossen Schönheitssinn ausgestattete Meister lässt sich durch die Hülle widersprechender Traditionen nur schwer erkennen, obwohl gerade über ihn eine kritische Studie von W. von Seidlitz vorlag. Der Verfasser beschränkt seinen Antheil am Altarwerk von Treviglio auf die beiden Tafeln der hl. Lucia, Katharina und Magdalena, sowie der hhl. Petrus, Gustavus und eines Bischofs und weist ihm die kleinen Gestalten der vier Kirchenväter an der Predella zu. Früheren Biographen folgt Malaguzzi in der Zuschreibung der beiden Altarflügel der Sammlung Frizzoni-Salis zu Bergamo (der hl. Michael und ein hl. Mönch mit Donator) und zweier Heiligenfiguren (Nr. 1 und 16) der Ambrosiana, welche indess, wie das ebenfalls von Zenale stammende Altarwerk (Ambrosiana, Nr. 454) nur sehr kurz erwähnt werden. Auch die Fresken der Capella Griffi werden an ihrer Stelle genannt, die Antheilnahme an der Innendecoration der Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand durch die Ausführung einiger Medaillons mit weiblichen Heiligen bestimmt, vier Bilder (Johannes der Täufer, Franciscus, Katharina und ein Bischof) der Sammlung Bagatti-Valsecchi in Mailand, sowie zwei Tondi (Nr. 662 und 666) und zwei stehende Heilige (Nr. 661 und 665) des Museo Poldi-Pezzoli, endlich ein doppelseitig bemalter Altarflügel des Museo municipale (die hl. Clara und zwei Nonnen), dem Zenale zugeschrieben. Zweifelhaft bleiben ein Triptychon der Sammlung Cologna in Mailand, ein hl. Antonius der Sammlung Vittadini in Arcore und das Triptychon mit der Madonna zwischen den hhl. Ambrosius und Hieronymus in S. Ambrogio zu Mailand.

Hatte der Verfasser von Butinone ein klares und bestimmtes Bild hingestellt, so dürfen dagegen die Ausführungen über Zenale wohl noch nicht als abschliessend aufgefasst werden. Einzelheiten möge es mir verstattet sein, hier ergänzend beizufügen:

1. Zu Butinone.

An dem Altarwerk zu Treviglio ist wohl der von Malaguzzi Valeri für Butinone in Anspruch genommene hl. Martin mit dem Bettler als Zenale's Werk aufzufassen. Das in dem Kopf des Heiligen (dessen Typus mit dem der hl. Katharina an demselben Altarwerk genau übereinstimmt; vergleiche die grossen, wohlgebildeten Gesichtstheile, die ruhig blickenden Augen, die hochgeschweiften Augenbrauen) sowie in der ganzen Gestalt sich äussernde Schönheitsgefühl, die Bildung der Hände, welche viel fleischiger und voller als die Butinone's sind, die charakteristische, auf dem Bilde der Sammlung Frizzoni-Salis wiederkehrende Behandlung der Haare, endlich die coloristischen Eigenthümlichkeiten weisen diese Tafel dem Zenale zu.

Bezüglich der Predella kann die Richtigkeit der Zuschreibung der Geburt Christi und der Kreuzigung an Butinone nicht zweifelhaft sein (bei letzterer die Mithülfe eines dritten Künstlers anzunehmen, scheint mir nicht nothwendig), aber wie verhält es sich mit der Auferstehung? Nichts mehr von der Hast, Unruhe und Derbheit der Schergen der Kreuzigung

ist hier zu finden. Ein grösseres Schönheitsgefühl, besonders in der Gestalt und im Typus Christi sich äussernd, eine etwas abweichende Behandlung der Landschaft, ein feineres Spiel des Lichtes, veränderte Farbenstimmung — hier haben wir Zenale!

So haben die beiden Künstler die Arbeit an dem Altarwerk zu gleichen Theilen auf sich genommen. Butinone die Madonna, die Heiligen rechts, Geburt Christi und Kreuzigung, Zenale den hl. Martin, die Heiligen links, die Auferstehung und die vier Kirchenväter.

Mit Butinone's Predellen stimmen genauestens drei kleine Bildchen überein, Bruchstücke einer vorauszusetzenden Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi, welche ich in den Galerieen von Bergamo, Pavia und der Sammlung Borromeo zu Mailand verstreut fand. Das erste dieser Bilder (Bergamo, academia Carrara Nr. 160, daselbst der Schule Foppa's zugeschrieben) stellt die Beschneidung Christi dar.[6]) Die Scene, bei der die Madonna mit dem Christkinde, der Hohepriester, Joseph und im Hintergrunde zwei weibliche Heilige erscheinen, geht im Innern eines schönen Tempelgebäudes vor sich, dessen Formen und Ausführung die innigste Verwandtschaft zu der Architektur auf dem bezeichneten Bilde Butinone's auf Isola Bella zeigen. Die Typen der Frauen mit den schüchtern und unbestimmt blickenden Augen und den geraden, vorstehenden Nasen, die der alten Männer mit dem kurzen, buschigen, dichtgelockten Haar und Bart, dem mürrischen Ausdruck, die Gewandbehandlung, — in allen Stücken ist die Uebereinstimmung mit den Figuren der Predella zu Treviglio schlagend. Im künstlerischen Charakter und auch in den Maassen (25 cm hoch: 20 cm breit) stimmen mit diesem Bilde die beiden folgenden überein: im Museo Borromeo zu Mailand (Sala del Cembalo Nr. 39) die Darstellung der Hochzeit zu Cana. An der Tafel, welche in einer schönen korinthischen Säulenhalle gedeckt ist, sitzen Christus, Maria und die anderen Gäste. Ein Page trägt Speisen auf, indess der Schenk mit grossem Erstaunen den Wein aus den Krügen in die Becher giesst. Der Farbenton ist hier ein für die Lombarden ungewöhnlich warmer, der uns aber bei Butinone (Gemälde des Duca Scotti) nicht überrascht. Weniger gut erhalten und vor Allem einer Reinigung sehr bedürftig ist das dritte Bildchen, „der ungläubige Thomas", in der Galleria Malaspina zu Pavia (Nr. 16). Thomas kniet vor Christus, der die Hand erhebt und die Wunde dem Kleingläubigen weist, je drei Apostel werden zu beiden Seiten sichtbar. Nichts dürfte wohl im Wege stehen, die drei bezeichneten Bildchen, zu deren Folge sich vielleicht, wenn man einmal darauf aufmerksam geworden ist, in anderen Sammlungen die Ergänzungsstücke finden werden, dem Werke des Butinone einzufügen.

Noch ein Bild wäre namhaft zu machen, auf dessen nahe Beziehungen

---

[6]) Fr. Malaguzzi Valeri hat, meiner mündlichen Mittheilung folgend, in einer Note auf Seite XI seines Buches die Verwandtschaft der „Beschneidung Christi" in der Galerie Carrara (nicht Lochis, wie er angiebt) mit der Predella von Treviglio erwähnt.

zu Butinone ich durch die Beobachtungen Frizzoni's und Ricci's hingelenkt wurde. Es ist das grosse Gemälde der Pietà im kgl. Museum zu Berlin (Nr. 1144), daselbst unter den „Unbekannten“ der paduanischen Schule ausgestellt.[7]) Die Composition ist sehr einfach: Der Leichnam des Herrn wird von Maria und Johannes auf dem Grabe aufrecht gehalten. Der Ausdruck des Schmerzes erscheint in dem Kopf des Johannes zu grossem Ernst, dem ein beinahe mürrischer Zug beigemengt ist, abgeschwächt, indess die Madonna zur Klage leise den Mund öffnet. Die Figuren heben sich von einem nächtlichen Himmel ab, von dem aus Wolken kleine Engelsköpfe herabschauen. Auf dem marmornen Sarkophage steht geschrieben: HVMANI GENERIS REDEMPTORI. Der Körper Christi ist in gelblichem Tone mit grauer Modellirung gegeben, viel kräftigeres Incarnat findet sich bei Maria und Johannes, welchen die tiefen Schatten und der Uebergang aus dem Grau in ein Kupferroth mehr den Charakter von Sculpturen als von lebenden Menschen verleihen. Auch das Fehlen der weichen Uebergänge in der Modellirung und die namentlich in der Bildung der Hände hervortretende Betonung der kleinsten Hautfalten und Adern (was aber das Leben nicht erhöht, vielmehr recht todt wirkt) tragen zu diesem Eindrucke bei. Das Haar ist wie aus Metall ciselirt und reich gelockt, die Lichter mit gelblicher Farbe aufgesetzt. Besondere Beachtung verdient die Bildung der Wolken, welche sich so, als gekräuselte Falten auf der Predella in Treviglio, der Anbetung des Christuskindes, wiederfinden, sonst aber in Gemälden der Zeit sehr selten nachzuweisen sein dürften. In den Gewändern herrschen dunkelblaue und schwärzlichgrüne Farben vor, nur das Unterkleid der Madonna ist in leuchtendem Carmin gegeben. Ein Vergleich der Einzelheiten zwischen dem Berliner Bilde und den Heiligengestalten in Treviglio (ich weise besonders auf die ähnliche Bildung der Hand des Paulus und des Johannes hin, welche zwei Gestalten auch in Typus und Ausdruck nahe Beziehung zeigen), ferner der Heiligenscheine (die gleiche Bildung wie beim Johannes auf den Tondi bei Cav. Noseda und in Parma), der Wolken (wie schon erwähnt), sowie der Farbeneindruck des Berliner Bildes erheben die Vermuthung nahezu zur Gewissheit, dass auch die Pietà ein Werk unseres proteusartigen Künstlers ist. Allerdings erhebt er sich darin zu einer ihm kaum zuzutrauenden Höhe dramatischen Ausdruckes. Schon Malaguzzi's Ausführungen haben uns den Butinone unter dem Einflusse der Paduaner (Gemälde auf Isola Bella), des Zenale (Altar in Treviglio), des Foppa (Madonnenbildchen der Brera), des Mantegna im Besonderen (Gemälde bei Duca Scotti) gezeigt, hier wäre ein Zeugniss für eine mantegnesk-bramanteske Phase des Künstlers. Dem Kupferstiche der Grablegung Christi von Mantegna scheint die Inschrift entlehnt zu sein, in den Typen und Formen möchten wir auch Etwas von Bramante's Geist verspüren, in dem monumentalen Aufbau, der Ruhe und Geschlossenheit der Composition. Doch wie ganz Butinone sind die kleinen, aus den Wolken schauenden Engelsköpfchen!

---

[7]) Tempera auf Pappelholz, oben rund, hoch 1,37 m, breit 0,76 m.

So lernen wir in Butinone einen Künstler kennen, der, von Hause aus mässig begabt, sich doch unter dem Eindrucke ihn umgebender grosser Kunstwerke bis zu lieblichen und bedeutenden Schöpfungen steigerte, gewisse Eigenheiten des Stiles immer beibehielt, so sehr er sich auch dem Einflusse grösserer Kunstgenossen hingab.

Fünf Tafeln mit musicirenden Putten im Besitze des Grafen Lorenzo Sormani-Andreani zu Mailand (ursprünglich als Verzierung der Orgelbrüstung in der Kirche S. Francesco daselbst befindlich), welche nach einer auf Torre zurückgehenden, jedoch der Stilkritik nicht Stand haltenden Tradition dem Bramantino zugeschrieben werden, von dessen Werken sie durchaus abweichende Formen zeigen, wären noch anzuführen, da sich in ihnen zweifellos eine Beziehung zu der Kunst der Meister von Treviglio nachweisen lässt, ohne dass es aber möglich wäre, sie mit Bestimmtheit einem derselben zuzuweisen, wenn auch die Verwandschaft mit Zenale's Werken eine sehr nahe ist.

Bezug nehmend auf eine Bemerkung Malaguzzi Valeri's (auf Seite 54), wonach er in einem Gemälde der Sammlung Borromeo zu Mailand (1. Saal Nr. 78 bis), das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel darstellend, Beziehungen zu Butinone's Art findet, möchte ich darauf hinweisen, dass eben dies ein für die lombardische Kunst nach dem Jahre 1500 durchaus typischer Stoff ist, ähnlich wie das schon im XV. Jahrhundert beliebte Profilportrait und der kreuztragende Christus. Von dem „Haupt des Täufers“ sind mir eine grössere Zahl von Exemplaren bekannt geworden, so das Beziehung zu Civerchio zeigende Bild im Besitze des Dr. Gustavo Frizzoni, dem ein sehr ähnliches bei Cav. Gio. Battista Vittadini beizufügen wäre, eine vielleicht um 1500 entstandene Federzeichnung eines lombardischen Künstlers in der Albertina zu Wien, ein sehr fein ausgeführtes Gemälde der Londoner National Gallery, das die Inschrift MDXI IIKI FEB trägt, und nach welchem das Exemplar der Sammlung Borromeo mit der Inschrift:

1511.
dic 24 dr
Jov

copirt erscheint. Bramantino hat denselben Gegenstand auf dem schönen, empfindungsvollen und zarteste Lichtbehandlung aufweisenden Gemälde der Ambrosiana dargestellt, Marco d'Oggionno auf einem Bilde im Besitze des Cav. Aldo Noseda zu Mailand, Andrea Solario auf dem mit seinem Namen und der Jahreszahl 1507 bezeichneten Bilde des Louvre, zu welchem die eigenhändige Zeichnung ebenfalls im Louvre bewahrt wird.

Die Anregung zu dieser in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts häufiger vorkommenden Darstellung ging, das dürfen wir wohl annehmen, von Lionardo aus, an dessen Medusenhaupt wir unwillkürlich erinnert werden. Kaum aber dürfen die Künstler der früheren Generation,

die, wie ein Butinone, um beinahe ein Menschenalter vor Lionardo geboren waren, mit dergleichen Werken noch in Beziehung gebracht werden.

2. Ergänzungen zu Zenale.

Wir hatten bereits auszuführen, dass uns nach eingehender Prüfung des Altarwerkes von Treviglio der Antheil Zenale's grösser zu sein scheint, als Malaguzzi annahm. Der hl. Martin mit dem Bettler und die beiden linken Tafeln, von der Predella die Auferstehung Christi und die vier Kirchenväter weisen Zenale's Hand, der sich demnach mit Butinone in die Arbeit redlich theilte.

Von den Fresken der Cappella Griffi ist das grosse Bild mit den Thaten des Ambrosius zweifellos ganz Zenale's Werk, es erscheint ausgeschlossen, dass das untere Stück davon, wie Malaguzzi will, dem Butinone angehört, um so mehr als die gerade in der unteren Hälfte angebrachten schönen Frauengestalten und der sitzende Ambrosius am ausgesprochensten Zenale's Eigenthümlichkeiten aufweisen. Der vor dem Präfecten knieende Gefesselte, zeigt den gleichen Typus wie einer der erwachenden Krieger in der Auferstehung in Treviglio, welche ich mit Bestimmtheit für Zenale in Anspruch nehme. Eine viel genauere Beachtung, als ihm bisher zu theil geworden, verdiente der in Auffassung und Gestaltung grossartige hl. Ambrosius auf dem weissen Pferde an der Rückwand der Cappella Griffi. Kraftvoll wie die Modellirung der Figur und des Kopfes ist auch die Faltengebung in dem weissen Mantel, von grosser Kühnheit die starke Verkürzung des Armes. Wir haben in diesem Fresco vielleicht das Grossartigste vor uns, was uns von Zenale's Kunst erhalten ist.

Es darf Wunder nehmen, dass die offenbar der Frühzeit Zenale's angehörigen Heiligengestalten der Ambrosiana (die hhl. Bonaventura und Lodovico) und das in derselben Sammlung befindliche Altarwerk, das zwar durch Uebermalungen von seinem ursprünglichen Charakter viel verloren haben mag, immerhin aber noch eine der interessantesten und charakteristischesten Schöpfungen unseres Meisters bleibt, von Malaguzzi nur kurz als „Anklänge an die Kunst Zenale's zeigend" erwähnt werden. Auf dem Altarwerke sind im Mittelfelde die thronende Madonna, vor welcher der Stifter und seine Gemahlin knieen, zu Seiten die hhl. Petrus und Antonius von Padua, Johannes der Täufer und Katharina dargestellt. Es scheint sich das Schönheitsgefühl des Meisters in diesem Werke in einem gegenüber den Tafeln von Treviglio noch erhöhten Maasse zu äussern. Die Anmuth der das Haupt leicht neigenden Katharina gemahnt, so unabhängig auch die einzelnen Formen genannt werden müssen, doch von ferne an Lionardo's Gestalten, und es ist wohl mehr als ein Zufall, dass die Hand der Madonna derjenigen der „vierge aux rochers" gleich gebildet ist. In solchen unleugbaren Berührungspunkten dürfte eine Stütze für die Erzählung von den freundschaftlichen Beziehungen Zenale's zum grossen Florentiner gefunden sein.

Die Kraft der Charakteristik, welche diesem Meister von Treviglio zu eigen war, und die uns in den Typen der männlichen Heiligen so be-

deutsam entgegentritt, bewährt sich auch in der Gestaltung der Portraits Profilportraits, wie sie die lombardischen Künstler immer bevorzugten Hier mag ein Werk Besprechung finden, welches bisher mit Zenale noch

nicht in Zusammenhang gebracht wurde, obgleich es vollständig die Eigenthümlichkeiten seines Stiles aufweist. Es ist das Profilportrait des Bischofs Andrea Novelli von Alba mit der Inschrift: ANDREAS DE NOVELLIS · EPISCOPVS ALBEN · ET COMES, in der Sammlung Borromeo zu Mailand, bisher dem Borgognone, von Einigen dem Macrino d'Alba zu-

geschrieben.[8]) Der Farbenton des Bildes und die formale Behandlung, die Art der Modellirung des Kopfes, die Bildung des Auges, die hochgezogenen Augenbrauen mit den darüber befindlichen Falten, endlich der schlichte, kraftvolle Ausdruck lassen über den Urheber keinen Zweifel und rufen uns sogleich das Stifterportrait am Altarwerk der Ambrosiana. sowie den hl. Bischof in Treviglio in's Gedächtniss zurück.

Der Behauptung Morelli's[9]) ist Malaguzzi gefolgt, wenn er das mit der Inschrift: BERNARDUS ZENALIUS TRIVIL PINXIT ANNO DNI MDII MEDIO versehene Bild der Dornenkrönung und Verspottung Christi in der Sammlung Borromeo zu Mailand dem Zenale abspricht und die Inschrift für eine Fälschuug erklärt. Seidlitz weist schon darauf hin, wie sehr der ursprüngilche Charakter dieses stark übermalten und gleichsam nur als Ruine erhaltenen Bildes verloren gegangen sei, zweifelt aber nicht an der Echtheit des Bildes und der Inschrift. Und dies wird, wie ich glaube, Niemand thun, der mit der Kunst Zenale's sich vertraut gemacht hat. Sehen wir von allen entstellenden und die ursprünglich herben Züge verweichlichenden Uebermalungen ab, so sind uns in der Gestalt Christi, den Typen der hinter ihm stehenden Bewaffneten (deren einer die grösste Aehnlichkeit mit dem Petrus in Treviglio und der Ambrosiana aufweist), in der Form der Hände mit den klobigen Enden der Finger, endlich auch in der schlichten Architektur so deutlich die Merkmale von Zenale's Stil erhalten, dass man an der Zugehörigkeit des Bildes nicht zweifeln kann.

Einigermassen dürfte sich die Anschauung von der künstlerischen Persönlichkeit Zenale's abrunden, wenn wir seine Entwicklung von den Heiligengestalten (Bonaventura und Lodovico) zu dem Altarwerk von Treviglio (1485) und zu den grossartigen, perspectivische Probleme behandelnden Fresken der Cappella Griffi (nach 1489) verfolgen, sodann die Gestaltung des Charakteristisch-Individuellen (Portrait des Bischofs Novelli) und die wohl unter dem Eindrucke von Lionardo's Kunst sich vollziehende Steigerung der Schönheitsempfindung (Diptychon bei Frizzoni-Salis und Altarwerk der Ambrosiana) gewahren. Doch bleibt zu hoffen, dass es noch gelingen wird, andere bisher unbeachtete Werke dieses hochbegabten, in der Verfassung des Gemüthes vielleicht dem Deutschen Bartholomäus Zeitblom sich vergleichenden, an dramatischer Kraft ihn aber übertreffenden Künstlers ausfindig zu machen. Eine bedeutsame Bereicherung versprechen die Restaurationsarbeiten in der Cappella Griffi, wo einer Nachricht zu Folge vier grossartige Engelgestalten am Gewölbe zu Tage getreten sind.

Die Zuschreibungen Malaguzzi Valeri's betreffend möchte ich darauf hinweisen, dass die zwei Tondi (hl. Ambrosius und Hieronymus) und die beiden Heiligengestalten (hl. Antonius von Padua und Stefanus) im Museo

---

[8]) Fr. Malaguzzi Valeri, den ich auf dieses Bild aufmerksam machte, hat es in einer Anmerkung auf Seite XI seines Buches kurz als Werk Zenale's erwähnt.

[9]) Lermolieff, die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, pag. 132.

Poldi wohl nur einem dem Zenale nahestehenden Künstler, nicht aber ihm selber angehören dürften. Sie stimmen in allen Stücken mit einem grossen Tafelgemälde, der Anbetung des Christuskindes, überein, das sich in der Sacristei der Kirche S. Maria del Carmine zu Mailand befindet, und vom Cicerone irriger Weise dem Civerchio zugeschrieben wird. Wir haben hier Werke eines sehr bedeutenden und interessanten, dem Namen nach aber uns vorläufig noch unbekannten Künstlers vor uns.

Ein anderer, dem Zenale sehr nahe verwandter, jedoch nicht mit ihm zu identificirender Künstler tritt uns in dem Triptychon der Kirche S. Ambrogio zu Mailand entgegen, die Madonna zwischen dem hl. Hieronymus und Ambrosius darstellend. Ein Fresco der Madonna mit dem Kinde in der dritten Kapelle rechts in der kleinen Kirche S. Vittore al teatro zu Mailand stimmt mit dem Mittelbilde des Altarwerkes von S. Ambrogio dermassen überein, dass es unbedenklich demselben Künstler zugeschrieben werden kann, der auch nach Zenale's Vorbild in Treviglio den hl. Martin zu Pferde mit dem Bettler, in dem Durchgange vom Chor zum Klosterhof in S. Maria delle Grazie al fresco malte. Endlich wären vielleicht ihm, nicht Zenale oder Foppa, die beiden Tafeln der Verkündigung in der Sammlung Borromeo zuzuweisen. Wir haben einen Künstler vor uns, der, aus Foppa's Schule kommend, durch Zenale's Einfluss weiter gebildet wird, dessen Begabung aber hinter Beiden um ein gutes Stück zurücksteht.

Es ist wichtig, die Persönlichkeiten der beiden oben bezeichneten Schüler von derjenigen Zenale's selbst zu trennen, damit die Kunst des Meisters um so klarer hervortrete. Denn die wenigen sicheren Werke lassen doch seinen im Gegensatze zu dem Butinone's sehr stetigen künstlerischen Charakter auf's Deutlichste erkennen.

II.

Eine ausführliche Betrachtung widmet Malaguzzi Valeri im zweiten Capitel seines Buches jener Phase der künstlerischen Thätigkeit in der Lombardei, in der der Einfluss Pisanello's und der Schule von Verona sich geltend machte. Ueber das Leben und die Thätigkeit des uns bisher nur aus spärlichen Notizen bekannten Cristoforo Moretti werden zahlreiche neue urkundliche Belege beigebracht, die uns über künstlerische Arbeiten, Fresken, Tafelgemälde und kunstgewerbliche Gegenstände, und Lebensumstände des Malers vom Jahre 1452 bis 1485 Aufschluss geben. Heute können wir eine Anschauung seiner Kunst nur mehr aus dem bezeichneten Madonnenbilde im Besitze des Comm. Bassano Gabba zu Mailand gewinnen. Der darin ersichtliche Einfluss der Veronesen führt zu einer Erörterung der Frage, in wie weit Pisanello oder etwa Stefano da Zevio in der Lombardei thätig waren. Nur in Betreff des Ersteren haben wir

die einigermassen sichere Angabe, dass er im Castell von Pavia Fresken für den letzten Visconti gemalt habe, dessen Portraitmedaille er ja auch ausführte, dessen Züge in einer Zeichnung des Codex Vallardi im Louvre wiederzuerkennen sind. Ferner wäre hier beizufügen, dass ein wundervoll fein ausgeführtes Kartenspiel, ebenfalls von Pisanello's Hand, für Filippo Maria Visconti gefertigt, nach einer mündlichen Mittheilung Dr. Paul Müller's sich noch heute im Besitze des Marchese Visconti zu Mailand befindet.

Zahlreichere Proben als von der Kunst Moretti's sind uns von der des Michelino da Besozzo, genannt Molinari und des Leonardo da Besozzo erhalten. Ersteren kennen wir aus einem bezeichneten und mit der Jahreszahl 1417 datirten Processionsbilde im Dom von Mailand, wo auch ein Glasfenster von 1438 auf ihn zurückgeht, und den sehr wahrscheinlich auf ihn zu beziehenden Fresken des Palazzo Borromeo. Dazu möchte ich noch auf ein kleines Madonnenbildchen hinweisen, das sich in der Galerie von Siena befindet, und die Inschrift „Michelinus fecit" trägt; es hat durchaus lombardischen Charakter und könnte wohl von unserem Künstler stammen. Ferner befinden sich Fresken, das Spiel von Putten, welche auf Orangenbäume klettern und Früchte pflücken, veranschaulichend, in einem Gemach des ersten Stockwerkes im ehemaligen Palaste des Branda Castiglione zu Castiglione d'Olona. Die genaue Uebereinstimmung in Formen, Farben und technischer Ausführung mit den Fresken des Palazzo Borromeo sei hier hervorgehoben. Diese Fresken verdienen als ein bisher unbeachtetes, doch höchst anmuthiges und wohl erhaltenes Beispiel einer Zimmerdecoration aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Aufmerksamkeit.

Die Kunst des Leonardo da Besozzo ist uns aus Miniaturen und den Fresken von 1427 in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel bekannt.

Nach einer kurzen Erwähnung der Künstlerfamilie der Zavatarij, deren von 1444 stammende Fresken in der Kapelle der Königin Theodelinda im Dom von Monza als das wichtigste Denkmal der lombardischen Malerei aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angesehen zu werden verdienen, widmet Malaguzzi Valeri noch einigen diesem Kreise zuzuweisenden verstreuten und namenlosen Werken eine eingehende Betrachtung.

Im dritten Capitel bringt der Verfasser höchst interessante und wahrhaft überraschende Mittheilungen über das Leben und die Werke des von den Herzögen Francesco Sforza und Galeazza Maria sehr hoch geschätzten Malers Bonifacio Bembo. Durch eine grosse Zahl von Documenten vom Jahre 1447 bis 1478 erfahren wir von seinen Arbeiten im Castell von Pavia, in Kirchen und Kapellen der Lombardei, als Portraitmaler der herzoglichen Familie, von seinen privaten Verhältnissen, sowie der Beziehung zu zeitgenössischen Malern. Wie sehr ist es zu beklagen, dass gerade von diesem bedeutenden und vielbeschäftigten Künstler mit Aus-

nahme der durch spätere Restaurationen ihres ursprünglichen Zustandes beinahe gänzlich beraubten Portraits des Francesco Sforza und der Bianca Maria in der Kirche S. Francesco zu Cremona kein authentisches Werk auf uns gekommen ist! All die noch in späterer Zeit bewunderten Malereien im Castell von Pavia, über die uns ausführliche Schilderungen Kunde geben, sind der Zerstörung anheimgefallen. Um so dankenswerther erscheint Malaguzzi's glückliche Combination, wonach wir in den (1475 datirten, leider stark beschädigten) Fresken in einem Gemach zu ebener Erde im alten Collegio des Cardinals Branda Castiglione zu Pavia Bonifacio Bembo's Hand wiedererkennen dürften. Wohnte doch Bembo in der Zeit um 1475 im Hause des Collegio. Carotti's Annahme, die Wandgemälde seien von Foppa, wird von Malaguzzi, wie ich glaube, mit Recht zurückgewiesen, da die Beziehungen zu Foppa nur lose sind.

Der als Künster recht schwache Benedetto Bembo ist uns durch ein bezeichnetes Altarwerk im Castell Torrechiara bei Parma, dem Malaguzzi noch ein Fresco der Sammlung Sessa zu Mailand an die Seite stellt, deutlich erkennbar.

Wie die Erscheinung Bonifacio Bembo's, so weiss der Verfasser auch diejenige des Zanetto Bugatto durch eine grosse Zahl mitgetheilter Documente lebensvoll hinzustellen; ihm und den anderen Portraitisten seiner Zeit ist das vierte Capitel gewidmet. Als Jüngling schon an den Hof des Francesco und der Bianca Maria gekommen, erhält er auf besondere Veranlassung der Herzogin seine künstlerische Erziehung in Flandern bei „Magistro Rugerio de Tornay“ (Rogier van der Weyden) 1461—63, und findet vom Jahre 1465 bis zu seinem Tode (vor 1476) eine überaus reiche und vielseitige Thätigkeit unter den Herzögen Francesco und Galeazzo Maria, welch' letzterer ihn Entwürfe für Medaillen, Fresken im Castell von Pavia und in Kirchen und vor Allem viele Portraits ausführen lässt. Kein einziges authentisches Werk ist aber von diesem interessanten Künstler auf uns gekommen, neben welchem an Bedeutung die anderen Hofportraitisten der Zeit zurücktraten, unter denen allerdings die fesselnde Gestalt des Baldassare d'Este auftaucht. Die vorhandenen, sicher diesem Kreise von Künstlern zuzuweisenden Werke, unter denen die Portraits des Francesco und der Bianca Maria im Dom von Monza und sechs Portraitzeichnungen der Galleria Carrara zu Bergamo die bedeutendsten sind, scheint es einstweilen nicht möglich, mit bestimmten Künstlern in Verbindung zu bringen.

Mehr durch seine Beziehung zu dem Kunstmäcen Pigello Portinari, dem Stifter der Kapelle des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio, und dem Condottiere Bartolomeo Colleoni, als durch seine eigene Bedeutung ist uns ein Künstler, Bartolomeo da Prato, genannt Bresciano, interessant, von dem uns wenigstens Reste von Wandmalereien in Cascina di Mirabello an dem ehemaligen Landhause Portinari's erhalten sind. Sie zeigen einen ziemlich schwachen Künstler, wenn wir wirklich gerade die erhaltenen Theile ihm selbst zuweisen dürfen. Bedeutender

wäre das, noch eine gewisse Beziehung zu Pisanello's Kunst aufweisende Votivbild der Cappella Portinari, der Stifter vor dem hl. Petrus Martyr knieend (1462), welches möglicherweise, ja wahrscheinlich Bartolomeo's Werk ist. Die Frage, ob er auch Antheil an der Ausführung von Foppa's Fresken in der Kapelle genommen haben könnte, wird aufgeworfen mit einem Hinweis auf die Schwierigkeit, die sich der Zuschreibung aller Fresken an ein und denselben Künstler entgegenzustellen scheint. Die thatsächlichen stilistischen Verschiedenheiten scheinen sich mir jedoch durch die Annahme zu erklären, dass eine Unterbrechung in der Arbeit eingetreten wäre, so zwar, dass die Himmelfahrt der Maria und die vier Scenen aus der Legende des hl. Petrus Martyr schon Anfang der sechziger Jahre, die Verkündigung aber und die vier Kirchenväter erst später gemalt worden wären, alle aber von Foppa selbst.

Deutlicher als von vielen der bisher betrachteten Künstler ist das Bild, welches wir von dem Schüler Borgognone's, Giovanni Ambrogio Bevilacqua, genannt Liberale, auf Grund der bezeichneten und anderen mit Sicherheit ihm zuzuweisenden Werken gewinnen. Einer zum ersten Male eingehenden Betrachtung dieses Künstlers widmet Malaguzzi Valeri das sechste Capitel seines Buches. Sind wir auch nur in den Jahren von 1481 bis 1502 über Bevilacqua unterrichtet, so dürfen wir doch annehmen, dass seine Thätigkeit sich über einen grösseren Zeitraum erstreckte. Ein Triptychon in der Kirche von Casoretto bei Mailand (Auferstehung Christi und zwei Heilige mit Stiftern, in der Lünette Gottvater) zeigt uns einen Künstler, der, im Allgemeinen aus Foppa's Schule kommend, schon die Stilelemente Borgognone's in sich aufgenommen hatte. Die Kapelle ist im Jahre 1480 erbaut worden, das Bild scheint ein Frühwerk des Bevilacqua zu sein, dessen Talent sich am vortheilhaftesten in der Gestaltung der Stifterportraits äussert. Ebenfalls der Frühzeit gehört die von Morelli dem Künstler zugeschriebene, ihr Kind anbetende Madonna der Dresdener Galerie an, welche nach Malaguzzi's Vermuthung aus der Kirche S. Maria della Pace in Mailand stammt. Eine ähnliche Darstellung befindet sich im Museum von Pavia. Das Fresco mit der Darstellung der Madonna, des hl. Joseph, eines Mönchs und Engel, die das Christkind anbeten, in einer Zelle der Certosa von Pavia zeigt den Künstler von einer weniger günstigen Seite, als das, vielleicht sogar nach einem Entwurfe des Borgognone ausgeführte Altarwerk (die Madonna mit dem hl. Vitus, dem hl. Modestus und der hl. Crescentia) in Somma Lombardo. Einen festen Ausgangspunkt bilden die mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1485 bezeichneten Fresken in der Kirche S. Vittore zu Landriano bei Locate (Lombardei). Die Heiligen Sebastian, Rocchus und Christophorus, ferner die Madonna zwischen Johannes dem Täufer und einem anderen

Heiligen finden sich daselbst dargestellt. Von der miniaturhaft fein ausgeführten Madonna zwischen zwei Heiligen und Donator (Galeria Lochis, Nr. 5, Bergamo) gelangen wir zu dem grossen Hauptwerke des Meisters, der bezeichneten und 1502 datirten Altartafel der Brera. Als Werke Bevilacqua's werden des weiteren ein kleines Madonnenbildchen der Sammlung Piccinelli zu Bergamo und ein ähnliches der Sammlung Bagatti-Valsecchi genannt, ein von Malaguzzi der Liste eingefügtes Grisaillebild, das Opfer Abraham's darstellend, in der ersten Kapelle linker Hand in der Kirche S. Maria della Passione zu Mailand scheint indess zweifelhaft. Immerhin dürfte die Zuschreibung an Bevilacqua noch eher zu begründen sein, als die seiner Zeit von Diego Sant' Ambrogio vollständig aus der Luft gegriffene Zuweisung an Bramantino.

Von den mannigfachen weiteren Bildern, die als dem Stile Bevilacqua's verwandt von Malaguzzi Valeri genannt werden, glaube ich besonders zwei kleine Tafeln im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 794 und 795), den hl. Johannes den Täufer und die hl. Agnes darstellend, als authentisch bezeichnen zu dürfen. Dieselben werden dem Borgognone zugeschrieben, von dem sie aber besonders im Farbencharakter sehr verschieden sind. Weitere Studien düften wohl zu einem noch genaueren Erfassen und der Auffindung weiterer Arbeiten dieses eigenartigen und reizvollen Künstlers führen.

Höchst dankenswerth ist die im siebenten Capitel gegebene Zusammenstellung archivalischer Daten über die Künstler der Famile Zenone aus Vaprio, von deren bedeutendstem, dem in den Jahren 1452 bis 1481 oft erwähnten und auch für den Hof beschäftigten Costantino, uns leider wieder kein authentisches Werk erhalten geblieben ist. Von einem Agostino da Vaprio befindet sich ein bezeichnetes Altarwerk von 1498 in St. Primo zu Pavia, andere Angehörige der Familie werden in Documenten aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts genannt.

Eine das letzte, achte, Capitel des Buches ausfüllende Mittheilung aller von Malaguzzi Valeri aufgefundenen und noch nicht anderweitig publicirten Daten über die weniger bekannten lombardischen Maler aus dem XV. Jahrhundert wird für den Forscher als eine wichtige Quelle urkundlichen Materials werthvoll sein und legt das beste Zeugniss für die Gründlichkeit der Forschungen des Verfassers ab. Viele der dort erwähnten Künstler sind für uns nur mehr Namen, von manchen sind einzelne Werke auf uns gekommen. Eine eingehende Prüfung des künstlerischen Werthes der hier angeführten, zumeist in kleinen Landkirchen verstreuten und schwer zugänglichen Arbeiten wäre von Wichtigkeit. Vielleicht könnten dann auch manche jetzt anonyme Gemälde unserer Museen ihrem wahren Urheber zurückgegeben werden. Andererseits wird der Forscher angesichts der grossen Fülle der überlieferten Namen von Künstlern, von deren Stil wir keine Vorstellung haben, sich um so mehr veranlasst fühlen, in der Zuschreibung der erhaltenen Werke an die wenigen bis jetzt öfter genannten Persönlichkeiten Vorsicht walten zu lassen.

Sollten sich auch Verstösse gegen dieses Gebot in Malaguzzi's Buch finden, so sind wir doch durch seine Ausführungen, die auf dem Grunde eingehendster archivalischer Forschungen aufgebaut sind, in der Kenntniss der lombardischen Malerschule des XV. Jahrhunderts um ein gutes Stück gefördert worden. Erst nach Durchführung genauester Detailstudien, liebevollsten Eingehens in alle Einzelheiten, wird es ja möglich sein, die klar umrissenen Gestalten der wenigen bedeutendsten Künstler zu erkennen, und das Wesentliche in scharfen Zügen und bestimmten Formen hinzustellen. Mögen zur Erreichung dieses Zieles auch die bescheidenen im vorliegenden Aufsatze gegebenen Ergänzungen zu Malaguzzi's Buch beitragen.

Ueber einige italienische Handzeichnungen des Berliner Kupferstichcabinets.

Von **Charles Loeser.**

Die Direction des Berliner Kupferstichcabinets hat sich mit den Attributionen der ihr anvertrauten italienischen Handzeichnungen stets conservativ verhalten. Es ist wohl erklärlich, dass nicht alle Tage den wechselnden Ansichten zu Liebe neue Namen auf die Passepartouts gedruckt werden können; und so wurde begreiflicher Weise vorgezogen, die herkömmlichen Benennungen stehen zu lassen, statt den wechselnden Meinungen der Beurtheiler allzu eilig zu folgen. Immerhin bietet die Sammlung Anlass zu manch interessanter Debatte. In der Hoffnung, dass folgende Besprechung der vornehmsten Nummern des alten Bestandes, ehe die Sammlung durch die Einverleibung der Beckerath'schen Collection eine so ausserordentliche Bereicherung erfuhr, einiges zur Klärung vorhandener Probleme beitragen dürfte, möchte ich sie an dieser Stelle veröffentlichen.

Wo ich von der officiellen Benennung abweiche, drucke ich die Künstlernamen in Klammern.

Bd. I, Nr. 466. [Parri Spinelli]. Skizze zu einem Brunnen; drei Mönche. Rückseite: zwei Gestalten in langen Mänteln, die eine in Vorder-, die andere in Seitenansicht. Gewandung, sowie die darunter sitzenden Formen, schwach und gehaltlos. Die ganze Mache verräth eine Sucht in's Stillos-Uebertriebene. Von gleicher Hand und unter gleichem Namen sind eine Reihe Blätter in den Uffizien ausgestellt. Bei den angegebenen Kriterien fällt die Bestimmung des Meisters sehr schwer.

Nr. 485. [Vittor Pisano]. Recto: Decoratives Arabeskenwerk nach der Antike. Verso: In der Mitte ein reichsculpirter romanischer Säulenschaft, worauf der hl. Michael den Drachen tödtet. An beiden Rändern des Blattes phantasiereiche Skizzen: eine Sphinx, ein geketteter Hund, eine weibliche Heilige, ein wohl auf persische Vorlagen zurückgehendes Wandbekleidungsmuster u. s. w.

Mit Verona steht dieses Blatt nicht in Verbindung, der Urheber ist eher ein strengvenezianischer Künstler, dem Jacobello del Fiore auf's Nächste verwandt.

Nr. 486. [Vittor Pisano]. Recto: Zwei heraldische Löwen, wovon

der eine ein Lamm mit den Tatzen fasst, der andere, geflügelt wie der Marcuslöwe, eine Tafel hält, mit der Inschrift in griechischen Lettern: Νιχιας υ. χ. Ολυμπ; darüber eine Bulldogge auf einem Kissen sitzend, das von einer höchst phantastischen aus Blumen und Strahlen zusammengesetzten Decoration umfasst ist. Verso: Anderes heraldisches Gethier und daneben Studien von Thieren nach dem Leben, die deutlich zeigen, wie der Meister sich seine Motive aus der Natur holt und sie sodann stilisirt. Das Blatt gehört dem gleichen Meister, wie das vorige.

Nr. 487. [Vittor Pisano]. Recto: Drei Männergestalten, wovon zwei nackte Acte, die dritte, der hl. Petrus, in schwerer Gewandung. Verso: Studien vier nackter Frauen in einem Bade, Umrisszeichnung leicht lavirt. Falls beide Seiten von derselben Hand herrühren, wie wir glauben, so sind die Männerstudien durch die Schraffirungen, welche sich bis in's kleinste Detail erstrecken, wohl von fremder Hand entstellt worden. Die Technik dieser Schraffirung gehört übrigens der gleichen Zeit an. Die Frauenzeichnungen auf dem Verso, wo keine detaillirte Modellirung angestrebt wurde, bewahren ihre Conturen in schönster Reinheit. Das Blatt gehört nach Verona, wohl einem anonymen Meister gleichzeitig mit Pisano, dessen Federzug immerhin grösser und sicherer ist.

Nr. 608, 609. Don Lorenzo Monaco. Zug der hl. drei Könige und Heimsuchung. Die Hauptscenen auf braungrundirtem Pergament in schwarzen Conturen, stark weiss gehöht. Der landschaftliche Ausblick am oberen Rand beider Blätter dagegen in rother Deckfarbe. Dieses fesselnde Kunstwerk ist der Romantik Don Lorenzo's durchaus congenial. Es bezeichnet sogar den Höhepunkt der Steigerung seiner staunenswerthen Phantasie. Unserem Blatte nähern sich, in der Macht der bildnerischen Anschauung, die Predellen in der Akademie zu Florenz, besonders jene mit Scenen aus dem Leben des hl. Onofrius.

Nr. 611. XIV. Jahrhundert. Zwei Frauengestalten, schöne Federzeichnung. Von Giotto's Schule abweichend, ist sie nach Verona zu versetzen, angesichts der seltenen Lieblichkeit ihrer etwas gezierten Formen, die zur nordisch-höfischen Kunst neigen.

Nr. 617. XIV. Jahrhundert. Figur der Mässigkeit. Hart und kleinlich in Schwarzstift ausgeführt. Stil und Typus erinnern an Ambrogio Lorenzetti's Rathhausfreske in Siena. Bei eingehenderer Prüfung zeigt sich das Gehaltlose des Details, so dass ich eher an eine alte Copie einer gleichzeitigen Zeichnung oder Freske, als an ein Original denke.

Nr. 618. XIV. Jahrhundert. Verso und Recto je vier Figuren, Mönche, die Madonna und eine Heilige; Federzeichnung von feiner Ausarbeitung, doch eher französisch als italienisch.

Nr. 1358. Vittor Pisano? Eberjagd. Verso: Genien.

Nr. 1359. Vittor Pisano? Zwei Frauengestalten. Verso: Eine Flussgottheit; neben ihr ein nackter Eros. Beide Blätter, nach antiken Vorbildern ausgeführt, entstammen der gleichen Hand. Die rein conturelle Behandlung, obwohl von vollendeter Feinheit, bietet doch keinen genügend

ausgeprägten Stilcharakter, um diese Zeichnungen mit Entschiedenheit dem Pisanello zuzuweisen.

Bd. II. Nr. 449. Lorenzo di Credi. Das nackte Christuskind auf dem Boden liegend, berührt mit der linken Hand den Mund, den erhobenen Arm mit der rechten stützend. Breit ausgeführte Stiftzeichnung von schöner Qualität. Das in Lorenzo's Bildern oft wiederkehrende Motiv zeigt in den Formen nahen Anschluss an Verrocchio.

Nr. 457. [Ghirlandajo]. Recto: Recht leere Köpfe, modernen Ausdrucks, wohl einem Gemälde entnommen, das am ehesten Cosimo Rosselli angehört haben mag. Verso: Skizzen zu ganzen Figuren, den Zeichnungen der Vorderseite ganz unverwandt, da diese doch etwas mehr Geist aufweisen. Sie sind auf Filippino Lippi's Schule zurückzuführen.

Nr. 458. Domenico Ghirlandajo. Recto: Knieende Gewandfigur. Verso: Ein Reiter, sich seitwärts wendend. Kräftige, mit grosser Entschlossenheit ausgeführte Federzeichnungen. Ich wüsste kein anderes Blatt von Ghirlandajo, worin er sich in gleichem Maasse als Lehrer Michelangelo's enthüllte. Die energische Handhabung der Feder, die Art und Weise, wie die Figur der Vorderseite ganz sculpturell, noch im massiven Block eingeschlossen erscheint, das Schwerfällige ihrer Gewandung, das Tasten nach der genaueren Structur des Körpers, alles dies erinnert so stark an Michelangelo's zeichnerische Eigenthümlichkeiten, dass ich mich vor Jahren beim ersten Anblick dieses Blattes lange gefragt habe, ob es nicht eine frühe Arbeit Buonarroti's wäre.

Nr. 467. Lorenzo di Credi. Liebliche Kinderköpfe; Silberstift; zeigt den Meister von der erfreulichsten Seite.

Nr. 471. [Antonio] Pollajuolo. Nackter Bogenschütze, Studie zu einer etwas verändert ausgeführten Figur im Londoner Sebastiansbilde. Federzeichnung, leicht lavirt. Entschieden ist diese Zeichnung von Piero und nicht von Antonio. Hierfür spricht das Weiche im ganzen Körperbau, das eher malerisch als rein sculpturelle Motiv der Stellung, wie auch besonders in der Behandlung der Haare, des Lichtspiels in den frei bewegten Locken. Man vergleiche hierzu die kleinen Bronzewerke Antonio's und man wird darin eine grössere Herbe der Formen, die eminent bildnerische Structur, eine viel drastischere Charakteristik der Physiognomieen finden. In Piero bekundet sich schon ein Plus an conventionellem Schönheitssinn, ein Zug von Eleganz, der einer späteren Generation der florentiner Kunst gehört. Noch sei bemerkt, dass das Londoner Bild von Albertini fünfzig Jahre vor Vasari rein dem Piero, ohne Mithülfe seines Bruders, zugeschrieben werde.

Nr. 472. [Antonio] Pollajuolo. Nackter Act; wie das vorige ausgeführt, doch mit feiner, mehr elastischer Feder, mehr skizzenhaft behandelt. Der Kopf zeigt immerhin denselben Typus, und es besteht kein Zweifel, dass auch diese Zeichnung von der gleichen Hand, wie die vorhergehende stammt.

Nr. 474. [Filippino Lippi]. Recto und Verso figürliche Zeichnungen, schwache Leistung eines unbestimmbaren Gehülfen.

Nr. 475. [Filippino Lippi]. Mädchengestalt, den Kopf über die linke Schulter wendend, vom Beschauer wegschreitend. In „Grossa penna“ auf roth getöntem Papier. Eine skizzenhafte, schwache, späte Zeichnung des Raffaelino del Garbo, wie die Falten klar bezeugen.

Nr. 1360. [Verrocchio]. Blatt aus dem bekannten Skizzenbuch, schon von Gronau mit Wahrscheinlichkeit dem Francesco di Simone zugeschrieben.

Nr. 2367. Filippino Lippi. Sitzende Frauengestalt mit zwei Amoretten, dahinter ein Palmenbaum. Federskizze aus der späteren Zeit des Meisters. Erwerbung aus der jüngst zerstreuten Prager'schen Sammlung.

Nr. 3142. [Art des Filippino Lippi]. Skizze eines Mönches, von hinten gesehen, hat nichts vom Stil dieses Meisters. Schon das rauhfaserige, graue Papier deutet auf das XVI. Jahrhundert. Uebrigens ist diese Papiersorte eher in Oberitalien, als anderswo gebräuchlich. Unbedeutendes Blatt, das, ohne die Provenienz aus Sir Joshua's Sammlung wohl unbeachtet geblieben wäre.

Bd. III. Nr. 480. Fra Bartolommeo. Schwarze Kreidezeichnung; gross angelegter Kopf eines Mönches. Verso: Studien für Hände und zu einem Fuss; sollen zu dem Misericordiabilde in Lucca passen. Ferner ist der Meister durch eine Reihe schöner Federzeichnungen vertreten, auf die wir nicht näher eingehen.

Nr. 482. Fra Paolino. Jugendlicher Heiliger am Fuss des Kreuzes knieend, den rechten Arm um dasselbe geschlungen. Röthel. Das Motiv ist nicht dasselbe, wie in der Freske in S. Spirito zu Siena.

Eine zweite Zeichnung von Fra Paolino zeigt die hl. Katharina im Profil, die das Kreuz in der Linken, das Buch in der Rechten hält.

Nr. 604. [Rosso Fiorentino]. Zeichnung zu einem reichdecorirten Kamin. Ueberhäuftes, ganz unerfreuliches Barockwerk, das mit Rosso durchaus nichts zu thun hat.

Nr. 2309. Albertinelli. Federstudien nach dem Motiv einer antiken Venus, hier als Jungfrau Maria mit dem kleinen Christus und Johannes ihr zur Seite, alle Figuren ganz nackt dargestellt.

Nr. 2368. Schule von Florenz. Leichte Federskizze einer Composition, augenscheinlich der Antike nachgebildet, hier zu einer biblischen Scene — Findung Mosis oder Darstellung im Tempel — verwendet. Der Meister dieses Blattes ist in die Gegend von Bologna und schon in das frühe Cinquecento zu versetzen. Hierauf weisen die eklektischen Elemente seines Stils, wie auch das Fehlen einer persönlich greifbaren Handschrift in der rohen Federführung.

Nr. 3392. [Italienische Schule]. Dank einer Schrift des Architekten Luca Beltrami (Andrea Orcagna ed il pulpito nel Duomo di Orvieto, Orvieto, 1891 s. Repertorium f. K. XVI., S. 151) sind wir in der Lage, den Autor sowie auch den Zweck unserer Zeichnung zu präcisiren. In der opera del Duomo zu Orvieto befindet sich eine stark verstümmelte Pergament-

zeichnung zu einer Kanzel mit reichem Sculpturenschmuck und musivischer Decoration. Beltrami hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dass wir darin den Entwurf Andrea Orcagna's zu einer unausgeführt gebliebenen Kanzel des Domes zu Orvieto zu erblicken haben. Mit diesem Entwurf, der drei Arcaden zeigt, stimmt unsere eine Arcade wiedergebende Zeichnung auf's Genaueste überein, bis auf den Gegenstand des figürlichen Schmuckes, so dass über ihre Zugehörigkeit zur Orvietaner Kanzel keine Frage sein kann. Der Stil der Architektur, der Sculptur wie des sonstigen Ornamentes, passt vortrefflich zu Orcagna's Kunst. Nach den documentarischen Angaben wäre das Werk gleich nach der Vollendung des Tabernakels von Or San Michele zu setzen (1358—1361 war Orcagna in Orvieto beschäftigt).

Nr. 4085. [Florentinische Schule]. Verkündigung. Federzeichnung auf rothem Grund. Wahrscheinlich Vorlage zu einer Stickerei, wie solche vielfach von der Hand Raffaellino's del Garbo vorkommen. Leere Arbeit aus des Malers späteren Zeit.

Nr. 4090. [Florentinische Schule um 1500]. Sehr schöne Gewandstudie. Ueber die Schulter einer angedeuteten Frauenfigur fällt der Mantel auf den linken Vorderarm in edlen Falten herab. Das Kleid ist an der rechten Brust geöffnet. Silberstift schattirt und weiss gehöht. Der Stil wie die Ausführung deuten auf einen dem Lionardo nahestehenden Meister, den ich mit Entschiedenheit in Boltraffio zu erkennen glaube.

Bd. IV. Nr. 465. [Beccafumi]. Männlicher Act; Federzeichnung von Pontormo. Der Meister bedient sich der Feder eher in der Art des Stiftes, und das Ergebniss ist nicht gerade glücklich. Wohl ist der Stift das seiner Hand am besten gelegene Mittel, — Zeugniss dessen die prächtigen Röthelzeichnungen der Uffizien.

Nr. 483. [Peruzzi]. Federstudien zu verschiedenen Charakterköpfen. Ein so feinsinniger Meister, wie es P. war, wird niemals diese widerwärtigen Typen geschaffen haben.

Nr. 484. [Peruzzi]. Kopf eines glattrasirten alten Mannes. Der Typus und der pseudoclassische Ausdruck passt wohl für Peruzzi, allein die Schwächen der Formengebung lassen eher an eine Nachzeichnung aus einem seiner Werke, als an ein Original seiner Hand denken.

Bd. V. Nr. 464. [Perugino]. Ganz zerfliessende Stiftzeichnung eines hl. Sebastian, die wohl als Fälschung gelten muss.

Nr. 477. Perugino? Engel zu einer Kreuzigung in Profilansicht auf Wolken stehend, den Kelch in der Hand haltend. Stift in Tusch lavirt und weiss gehöht. Wohl zu hart in der Allgemeingestaltung und zu schwer in den Formen, um als Arbeit des Meisters selbst zu gelten.

Nr. 1206. Perugino. Federzeichnung eines Engels. Auf Wolken links vorwärtsschreitend, fasst er ein von der gestreckten Rechten über die Schulter zur gesenkten Linken laufendes Band, und wendet den schmachtenden Blick gleichfalls nach seiner rechten Seite. Die kräftige und zeichnerisch sichere Federführung, wie auch der ganze Charakter der Gewandung und des Ausdrucks weisen das Blatt noch in die beste floren-

tiner Zeit des Meisters, die noch starke stilistische Anklänge an Verrocchio bekundet. Man vergleiche mit dieser Zeichnung den im Louvre aufbewahrten Carton von Raffael zur Verkündigung der vaticanischen Predella. Die untere Hälfte der Figur des Engels in dem letzteren Werke passt so genau in der Stellung und in der Gewandung zu unserem Blatt, dass wir annehmen dürfen, Raffael habe diese Zeichnung seines Lehrers als Vorlage zu seiner eigenen theilweise benützt.

Nr. 2381. Signorelli. Kopf eines älteren Mannes; schwarze Kreide ohne jede Höhung mit Anwendung von Bleiweiss. Dieses Meisterwerk, das mit seinem unmittelbaren Leben auf das Gemüth ganz bestrickend wirkt, ist wohl die schönste Zeichnung des Künstlers, die wir besitzen. Ein ebenfalls herrlicher Kopf in der Florentiner Sammlung hat nicht die, bei der grossen Anlage bis in's Kleinste delicate Ausführung, und namentlich nicht das magische Lichtspiel unseres Blattes.

Bd. VI. Nr. 614. Portrait des Aldus Manutius von Prof. Kaemmerer in Bd. XVI. des Jahrbuches der preussischen Kunstsammlungen besprochen, wobei die Bezüge des Blattes zur bekannten Medaille und zum Kupferstichportrait dargelegt sind.

Nr. 615. Ercole Roberti. Grosse Federzeichnung, die die Kreuzigungsscene, früher in der Cappella Garganelli von S. Pietro zu Bologna vorhanden, in zwar veränderter Composition wiedergiebt. Theile der ursprünglichen Zeichnung lassen sich, in sehr verblasster Tinte, erkennen. Das ganze Blatt ist sodann von späterer, recht roher Hand übergangen und gründlich entstellt.

Nr. 1539. [Ercole Roberti]. Grablegung. Gruppe von sechs Figuren mit dem Leichnam Christi im Schoosse der Mutter. Schöne Federzeichnung, die die Eigenschaften der Ferrareser Schule gegen die Wende des Jahrhunderts illustrirt. Der Körper Christi ist in der ursprünglichen Schönheit eines distinguirten Stils erhalten, während das Uebrige eine Ueberarbeitung — vielleicht von der Hand des Meisters selbst — erfahren hat. Ercole's Autorschaft ist jedenfalls ausgeschlossen. Der sentimentale Zug, der aus dem Blick dieser etwas verflachten Charaktere spricht, gehört schon in die nächste Generation. Der Nicodemus im Hintergrunde links hat ein sehr „garofaleskes“ Aussehen. Vielleicht wäre das Blatt eine frühe Arbeit von diesem Meister, oder noch eher von Ortolano.

Nr. 4002. [Francesco Morone]. Skizze einer Kapellenwand mit darin aufgestellten Bildern. Die Benennung des Blattes wird sich auf den Urheber der hier abgezeichneten Bilder beziehen, denn das Blatt zeigt nichts von Moroni.

Nr. 6152. Lorenzo Costa. Recto: Kopf zu einem Gottvater. Verso: Fortuna, nackte Figur auf einer Kugel. Reizvolle Sepiazeichnungen, weiss gehöht. An der Richtigkeit der Attribution ist nicht zu zweifeln, und zwar erscheint uns hier der Meister in seltener Lieblichkeit.

Nr. 461. [Nach Luini]. Gestalt eines der drei Weisen, die dem Christkind den Fuss küsst. Röthel. Scheint mir eine Copie nach Pordenone.

Verso: Weibliche Figur, ein Kind führend; Federzeichnung. Daneben eine Röthelskizze, die die gleiche Factur, wie die Vorderseite des Blattes zeigt. Die Federzeichnung hat den Anschein von Giulio Campi's Hand.

Nr. 401. [Correggio]. Nackte jugendliche Figur, ein Engel oder Genius auf Wolken sitzend. Röthel. Zu fehlerhaft, um von des Meisters Hand zu sein. Man bemerke, wie schlecht die Beine zu einander passen; wie schwach die Ausführung der Gewandung. Der correggieske Stil dieser Figur gehört einem Nachfolger des Meisters an.

Nr. 1541. Schule Leonardo's. Zwei Beine; Silberstift.

Nr. 1542. Schule Leonardo's. Kopf eines Kindes; Silberstift. In dem trotzigen Ausdruck, wie auch in der technischen Behandlung des Blattes möchte ich mit Bestimmtheit Ambrogio de' Predis erkennen. Das vorgehende Blatt hat eine gewisse stilistische Aehnlichkeit mit diesem, ist aber nicht entschieden von demselben Autor.

Nr. 2364. [Bramantino]. Gruppe von drei Skeletten, das eine kauernd, um dem anderen seinen Rücken als Sitz zu bieten, das dritte sitzt auf einer alten Vase. Bei der fehlenden Anatomie und dem mangelnden Gesichtsausdruck wird es schwer gelingen, den Meister herauszufinden!

Bd. IX. Nr. 603. [Romanino]. Weiblicher Act; Seitenansicht von hinten. Unschöne Formen schon aus der Zeit des Manierismus. Hat mit Romanino durchaus nichts zu thun.

Nr. 1361 u. 62. Mailänder Schule? Federskizzen zu verschiedenen Compositionen aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers. Ich habe vergebens nach dem Meister, ja, sogar nach einer bestimmteren Schule für dieses kunsthistorisch räthselhafte und in der Ausführung höchst interessante Blatt gesucht. Es dürfte noch in das Quattrocento gehören.

Nr. 2362. [Moroni]. Knieender Pilger. Die Attitüde der Figur, Faltenwurf, wie auch die Einzelformen, — dies Alles deutet eher auf Moretto, jedoch verräth die Zeichnung Schwächen, die uns an ihrer Eigenhändigkeit Verdacht einflössen, und uns bestimmen, darin eher eine zeitgenössische Copie, als ein Original zu sehen. Man bemerke die schablonenhafte Behandlung der Haare, die lockere Musculatur des Armes, die schiefe, ganz unmögliche Stellung der Beine, dabei noch das Kleinliche der ganzen Ausführung.

Nr. 2798. [Oberitalienische Schule]. Kopf eines ältlichen Mannes mit einem Baret bedeckt. Kreidezeichnung, durchpunktirt. Am ehesten in die umbrisch-bolognesische Richtung zu versetzen, und am nächsten mit Timoteo Viti in Verbindung zu bringen. Der schadhafte Zustand der Zeichnung verbietet jede nähere Bestimmung.

Bd. X. Nr. 625. [Tizian]. Flussscene mit Fischer; Federzeichnung, in grosser Schrift „Titianus f." signirt. Fälschung aus dem XVII. Jahrhundert, wie solche von der Schule der Grimaldi und anderer Stecher vielfach producirt worden sind.

Nr. 4181. S. Sebastian. Bleistiftzeichnung. Die trocken mechanische Ausführung, flau und falsch in allen Theilen, lässt auf modernen Ursprung schliessen.

Nr. 2383. [Tizian]. Gruppe von Mönchen in lebhafter Bewegung. Federskizze. Schwache Leistung des Campagnola.

Nr. 2174. [Giorgione]. S. Sebastian am Baumstamm. Federzeichnung in tüpfelnder, kritzlicher Ausführung des Körpers; der Schatten des Hintergrundes in schweren, schwarzen Schraffirungen, bis diese zu einer opaken Masse werden. Aehnlich behandelte Blätter desselben Autors befinden sich in Florenz und in der Beckerath'schen Sammlung, wo sie verschiedentlich dem Sebastian del Piombo, dem Jacopo de' Barbari und dem Campagnola zugeschrieben worden sind.

Nr. 624. [Tizian]. Reiterkampf; Federskizze. Die Composition bildet einen vom unteren Rande des Blattes nach oben auslaufenden Halbkreis. Wir haben hier eine untrügliche, höchst typische Zeichnung des Domenico Tintoretto. Der Sohn des grossen Jacopo besass eine gewisse angelernte Geschicklichkeit im bildlichen Insceniren des Gegenstandes; jedoch fehlte es ihm an ernstem zeichnerischen Können, was sich in diesem Blatt in dem Wirrwarr der ganz schwach gehandhabten Formen offenbart. Er sucht eine streng symmetrische Anordnung, womit er glaubt, seine schlechte Sache besser zu machen. Schon im Vordergrund lässt sich die unklare Auffassung der Einzelheiten bemerken; im Hintergrund wird sie zum völligen Chaos aller Linien. Kennzeichnend für Domenico ist hier z. B. der Typus der Pferdeköpfe, wie sie ganz ähnlich im grossen Ceremonienbild des Palazzo Giovanelli: „Die Stadt Asolo überreicht dem Fr. Contarini ein Banner in Anerkennung seiner Rectorschaft"; und im Madrider Bild „Schlacht zu Land und See" vorkommen.

Nr. 1552. [Antonello da Messina]. Kopf eines Jünglings im Profil, bartlos, mit schweren Zügen. Silberstift. Die peinliche Behandlung der Haare, wie auch der trockene Contur des Profils lässt auf einen der venezianischen Kleinmeister schliessen, der sich schwer näher bestimmen lässt.

Nr. Unbeschrieben. (118—1900). Venezianische Schule. Kopf eines bartlosen älteren Mannes im Profil. Schwarzstift. In dieser herrlichen Neuerwerbung des Cabinets besitzen wir ein werthvolles Specimen der Kunst des grossen Pordenone aus seiner besten Jugendzeit. Ich möchte dieses Blatt den zwei grossen Köpfen, die als Giorgione unter den Zeichnungen der Uffizien Nr. 685—688 ausgestellt sind, an die Seite setzen. Der gleiche grosse Zug in den Hauptlinien, die stolz-gebieterische Haltung, zeigt eine Hand so frei und sicher, wie keine andere in Venedig aus dem Anfang des Cinquecento. Ein Vergleich dieser Köpfe mit den Portraits in der Madonna del Carmelo der Akademie zu Venedig wird die genaue stilistische Uebereinstimmung dieser Werke erweisen.

Bd. XI. Nr. 1549. Paolo Veronese. Ganze Figur der Madonna, auf ihrem Schoosse das Christkind, das aus der Hand des ihr zu Füssen stehenden Täuferknaben das Kreuz empfängt. Die Umrisse auf dem

dunklen Grunde mit leichten Federstrichen angedeutet; darauf die plastische Ausarbeitung mit dem heiteren Lichtspiel in Weiss auf Weiss. Ein überaus reizvolles Blatt noch aus der Jugendzeit des Meisters, worin der Einfluss der Clairobscur-Blätter Parmeggianino's im Geiste des Ganzen sowie in der Technik sich klar offenbart.

Nr. 2358. [Raffael]. Federzeichnung der Madonna del Duca di Terra nuova. In der vielumstrittenen Frage nach der Autorschaft dieses Blattes kann ich mich weder für Raffael auf Seite Lippmann's, noch für Perugino auf Seite Morelli's stellen. Die trockene Ausführung, worin Manches unzulänglich und Manches direct fehlerhaft, die so gleichmässig über das ganze Blatt ausgebreitete Schraffirung, der abschneidende Schluss am unteren Rande, mit dem leeren Streifen darunter, kurz der ganze Anschein des Blattes bestimmt mich darin, eine Arbeit, die eher nach dem Bilde, als vor dem Bilde entstanden ist, zu sehen.

Nr. 605. [Tintoretto]. Zeichnung eines Kopfes; schwarze Kreide auf blaugrauem Grunde. Der Typus mahnt an Paolo Veronese, die Art der Ausführung wäre dagegen eine, die sich bei Savoldo öfters vorfindet. Das Modell wird wohl einem Bilde Paolo's entlehnt sein.

Bd. XII. Nr. 1363. Michelangelo. Federstudien zu einer Madonnencomposition. In diesem höchst lehrreichen Blatte aus des Meisters früher Florentiner Zeit sehe ich Studien zu dem Doni-Tondo. Das Componiren eines geschlossenen Gemäldes war dem Michelangelo immer eine höchst schwierige Aufgabe und ist ihm eigentlich nur in der Sixtinadecke gelungen. Unser Blatt zeigt, welchen Zwang, welche Plage ihm sogar die Klärung der einzelnen Gruppen auferlegte. Man sieht in der gezwungenen Stellung des Christkindes, in der verschränkten Anschmiegung des hl. Josef, wie es ihm vor Allem darauf ankam, die lapidare Geschlossenheit der Massen zu behaupten. In der Zeichnung ist von der endgültigen Composition des Bildes noch nichts nachweisbar. Doch ist der ganze Geist des Bildes mit seinen Schwächen und dem Bestreben, einer von innerer Leidenschaft beseelten Monumentalität Ausdruck zu geben, schon vorhanden. Auch ist der Typus der Madonna, des Christkindes und des Johannesknaben derselbe wie im Bilde. Die Madonna trägt auch ähnliches Gewand, an der Brust von einer Broche zusammengehalten.

Nr. 2231. [Raffael]. Studien wohl zu einem jugendlichen Johannes. Zwei verschiedene Versuche des gleichen Motivs. Silberstift, weiss gehöht. Eine sichere Arbeit des Giulio Romano. Zeugniss dessen: das verzerrte Gesicht mit den übertrieben grossen Augen, der geöffnete Mund, die aufgedunsenen, in ihrer Anatomie unbestimmten Formen, die weichgeschwungenen Umrisslinien.

Bd. XIII. Nr. 494. [Italienische Schule]. Kleine, mit der Feder sorgfältig ausgeführte Halbfiguren der Maria und S. Petrus, als Tondo gefasst.

Ich hege die vollkommenste Ueberzeugung, dass wir in diesem Blatte, dessen (verkleinerte) Reproduction ich beifüge, eine der charakteristischesten Zeichnungen von Raffael's Hand besitzen. Nach dem so ausgeprägten Stil setze

ich die Zeichnung in des Meisters schon reife perugineske Epoche, also in die Jahre 1504—1506.

Bevor ich auf die morphologischen Einzelheiten zu sprechen komme, will ich auf die hohen Qualitäten hinweisen, die des Meisters so würdig sind. Vor allem andern bringt Raffael in seiner Linie einen Sinn der Grazie und des innigsten Gefühls zum Ausdruck. In seinen Formen einigt sich die reine Plastik mit dem Malerischen zu vollkommener Harmonie. In dieser Petrusfigur giebt der subtile Fluss des Umrisses zugleich die volle Substanz, und damit die intime Bewegung des Körpers, mit solcher

Vollendung, dass, wer Raffael kennen und schätzen gelernt hat, ihn hier sogleich wiedererblicken muss. Das Gemüth des Meisters spiegelt sich in der lieblichen Zufriedenheit dieser Petrusgestalt, und andererseits in der gehaltenen Trauer der Maria. Welchen Schönheitssinn bekundet die classische Disposition der Gewandung beider Figuren, mit so sonnig heiterem Lichtspiel beim hl. Petrus, bei der Madonna wohl in zu starkem Relief gebracht durch die dunklen Schatten der engen Kreuzlagen der Schraffirungen, die in der Reproduction freilich noch schwerer geworden sind.

Die, wie mit einem Rundmeissel herausgegrabenen Furchen der Gewandung, die in runden Augen endigen, sind für diese Epoche des Meisters typisch. Man vergleiche z. B. die grosse Albertinazeichnung zur Madonna mit dem Granatapfel (Br. 146). Die Stellung der Hände der Maria auf unserem Blatte — die eine auf dem Leib gelegt, die andere zu einer Geberde erhoben — zeigt ein von Raffael um diese Zeit öfters angewandtes Motiv — (so z. B.: Zeichnung in Lille zum verlorenen S. Niccolò da Tolentino: Bild, Br. 59; auch die Johannes-Figur, zu äusserst links in der Krönung Maria's im Vatican, deren erhobene Hand besonders treu zur gleichen Hand der Maria stimmt). Der Ausdruck, sowie die Züge des Madonnen-

gesichtes finden sich auf's Aehnlichste wieder in der Pietà der Predella zum Altarbilde der Nonnen von S. Antonio (dieses Stück der Predella im Besitze von Mrs. Gardner, Boston) und ebenso auch in der Connestabile-Madonna. Die Hände unterscheiden sich durch ihre kräftige Structur und dabei so feine Sensibilität von denen aller anderen dem Raffael verwandten Maler. Kaum weiss ich eine andere Zeichnung Raffael's anzuführen, worin die Hände eine so sorgfältige Bearbeitung zeigen, und dabei diese Höhe der Qualität erreichen.

Es giebt eine Anzahl kleiner bemalter Crucifixe aus der umbrischen Schule, deren Arme Medaillons mit Halbfiguren tragen, ganz im Charakter derjenigen unserer Zeichnung. Das schönste Exemplar, von Pinturicchio's Hand, gehört dem Marchese Visconti-Venosta in Mailand. Eine Abbildung davon wird das nächstens erscheinende Buch Corrado Ricci's über den Meister bringen. Zu einem Stücke ähnlichen Gegenstandes wird auch das Berliner Blatt als Vorlage haben dienen sollen.

Unsere Zeichnung bietet fernerhin ein neues Argument gegen jene Theorie von Raffael's Jugendentwicklung, die eine Anzahl Bilder seiner peruginesken Epoche entnimmt, um sie in eine angeblich frühere Periode einzureihen, und in ihnen den Einfluss Timoteo Viti's zu erkennen.

Als sicheren Anhaltspunkt in der Frage nach Raffael's Stilentwicklung besitzen wir das 1504 datirte Sposaliziobild. Nun zeigt das in Lille enthaltene Blatt zum verlorenen S. Niccolò da Tolentino-Bilde (Br. 95) verschiedene Motive, die in treffendster Weise sich auch dem Sposalizio anpassen und für die annähernd gleichzeitige Entstehung dieser beiden Bilder sprechen. Nebenbei gesagt halte ich die auf beiden Seiten jenes Blattes befindlichen Zeichnungen für unverkennbare Arbeiten Raffael's, und nicht von Pinturicchio, wie es Morelli gethan. Die drei Figuren der oberen Hälfte der Vorderseite geben in ihrer Stellung und Geberde die gleichen Motive wie die Mittelgruppe des Sposalizio wieder. Bis auf das Detail der Falten ihrer Gewandung stimmt die Heilige links mit der Maria. Der Heilige rechts klingt dagegen nur ganz leise, wie es der verschiedene Gegenstand bestimmen musste, an den Josef an. Auch decken sich vorzüglich gewisse Detailformen, — wie z. B. die linke Hand Josef's und des Bischofs. Auch der Portraitkopf auf der Kehrseite des Blattes (Br. 79) dürfte die gleiche Persönlichkeit darstellen, die wir zu hinterst in der Gruppe, die das Gefolge Josef's in dem Sposalizio bildet, erkennen. Das unmittelbare Leben in allen Figuren der Liller Zeichnung lässt keinen Zweifel daran, dass sie geradezu dem Modell entnommen sind, während die Figuren des Sposalizio für diese Frische schon etwas Schematisches, bei der Uebertragung zum Bilde, eingetauscht haben. Auch die zwei noch erhaltenen Stücke der Predella des S. Niccolò-Bildes sollten zu diesem Vergleiche herangeführt werden. Eines befindet sich in der Sammlung Cook zu Richmond, das andere in der Galerie von Lissabon.

Stellt man nun neben diese Werke Raffael's „Traum des Ritters", so wird man zugeben müssen, dass der Meister auch hier verwandte Gruppirungen und Attituden angewendet hat, die auch auf perugineske Motive zurückgehen. So, für die Figur des schlafenden Ritters, lässt sich in der Gestalt des einen schlafenden Apostels in Perugino's „Christus in Gethsemane" (Akademie, Florenz) das Vorbild finden. Die Entwicklung der Landschaft, die Raffael in den, meiner Ansicht nach, verwandten Bildern zeigt (die drei Grazien, S. Georg im Louvre und S. Petersburg, der hl. Michael, die Connestabile-Madonna), führt sodann auf consequentestem Wege zu seiner reifen Florentinischen Periode. Um nun auf unsere Berliner Zeichnung zurückzukommen, so schliesst sie sich einerseits der Niccolò da Tolentino-Zeichnung an, andererseits an die ebenerwähnte Gruppe von Bildern, die des Meisters weitere Entwicklung bezeugen, und in ihren Bestandtheilen Einflüsse der Ferrara-Bolognesische Schule aufweisen. Also möchte ich das Blatt um das Jahr 1504 setzen.

Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

Ueber das Schreyer-Landauer'sche Grabdenkmal Meister Adam Kraft's[1]) am Ostchor der Sebalduskirche zu Nürnberg[2]) lagen der kunstgeschichtlichen Forschung bisher schon zwei urkundliche Notizen (aus dem Stadtarchiv Nürnberg) vor, nämlich der Vertrag zwischen dem Kirchenmeister Sebald Schreyer und dessen Neffen, Matthäus Landauer, einer- und dem Meister andererseits vom 11. September 1490 über die Herstellung und Kosten des Grabmals, ferner eine Quittung vom 7. Mai 1492, in welcher Kraft die beiden Besteller und diese ihrerseits den Meister aller ihrer gegenseitigen Verpflichtungen aus dem erstgenannten Vertrag nunmehr quitt, ledig und los sagen.[3])

Diese archivalischen Angaben über die Thätigkeit Kraft's am Schreyer'schen Grabmal werden nun in willkommener Weise durch neuerdings im kgl. Kreisarchiv Nürnberg aufgefundene, unzweifelhaft auf Schreyer selbst zurückzuführende Aufzeichnungen über jenes Werk ergänzt, welches, wie Rée[4]) treffend sagt, „in der packenden Wiedergabe des Lebens und in der Echtheit des Empfindungsausdruckes, zumal in der mit Dürer'scher Kraft durchgeführten, ergreifenden Grablegungsgruppe" die Grösse unseres Meisters offenbart.

---

[1]) Dass so zu schreiben sei, hat neuerlich wieder Mummenhof in „Mittheilungen des hist. Vereins der Stadt Nürnberg", Bd. XIV (1901), aus einer von Kraft selbst geschriebenen Quittung erwiesen. Es ist auch die Schreibung unserer Notizen.

[2]) Abbildungen bei Wanderer, Adam Krafft und seine Schule, Nürnberg 1869; Daun, Ad. Krafft und die Künstler seiner Zeit, Tafel II und III; auch die Zeichnung Mayer's in seinem „Nürnberger Geschichts-, Kunst- und Alterthumsfreund", Lfrg. 1 (1842), ist zur Orientirung noch immer gut brauchbar.

[3]) Lochner, Des Johann Neudörfer etc. Nachrichten von Künstlern etc., Wien 1875, pag. 16 und 17 (auch bei Daun pag. 20 und 21). Beide Documente finden sich auch in den Schreyer'schen Aufzeichnungen, welche uns hier beschäftigen.

[4]) Berühmte Kunststätten V (Nürnberg, pag. 86).

Neu sind in diesen Aufzeichnungen vor Allem die Angaben über ein technisches Gutachten, welches der „statmeister" Hanns, Steinmetz, und Meister Ulrich Kraft, Steinmetz des Neuen Spitals, auf Ersuchen Schreyer's über die Anbringung des Grabmals an der Kirche erstatten, welchem Gutachten auch Meister Hans von Rothenburg[5]) beitrat. Unbekannt waren bisher auch die Notizen über die Laterne und die Anbringung des eisernen Gitters anstatt eines hölzernen, insbesondere bringt uns aber die Schlussrechnung in ihren Bemerkungen über die Bemalung einige interessante neue Angaben; schliesslich war auch das Datum der Fertigstellung bisher nicht mit solcher Genauigkeit bekannt. Leider erfahren wir freilich auch jetzt nicht, von wessen Hand das „alte gemel" ist, welches Kraft in „Steinwerk" zu bringen hatte.[6])

Die Schreyer'schen Aufzeichnungen lauten nun [B. 124 r—125 r][7]):

Item Sebolt Schreyer vnnd Mathes Lanndawer, sein Oehaim[8]), haben sich miteinnander veraint vnd entschlossen das gemel bey iren begreb-

---

[5]) Ueber ihn und Stadtmeister Hanns vergl. unten in den Anm.

[6]) Die Gründe, welche für Wohlgemut sprechen könnten, führt Daun a. a. O. pag. 26 u. Anm. 2 an. Man möchte freilich bei dem Ausdruck „alt gemel" lieber an eine der Gegenwart des Schreibenden und somit der Thätigkeit Wohlgemut's, der damals (1490) noch auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft stand, mehr oder weniger weit vorausliegende Zeitperiode denken; wir werden ferner annehmen dürfen, dass mit dem Worte „gemel" ein Frescobild gemeint sei, wozu dann die Aeusserung Schreyer's gut passen würde, dass er und Landauer dieses „alt gemel", das bei ihrem Begräbniss „stunde", gerne erneuern würden, doch habe das auf die Dauer doch keinen Bestand. Vergl. zum Ausdruck „gemel" auch den von Baader, Nürnberger Polizeiordnungen (Stuttgart 1861, pag. 114) abgedruckten Erlass des Nürnberger Rathes aus dem XV. s., worin bestimmt wird, dass Niemand ohne Erlaubniss des Kirchenmeisters „zu sant Sebolt, zu s. Lorenntzen, zum newen spital vnd vnnser l. frowen capeln inn eynichen stull (= Kirchenstuhl) derselben kyrchen noch an oder inn dieselben kyrchen eynich g e m e l h d e, schylt, zaychen oder t a f e l n nyt schlahen, henncken oder malen, auch nit abprechen lassen" sollte. Hier wird also zwischen „gemelhde" und „tafel" unterschieden. Ueber unserem „alten gemel" an dem Schreyer'schen Grabe befand sich übrigens zum Schutze ein „Dächlein", wie aus folgendem Rechnungseintrag Schreyer's zum Jahre 1481 hervorgeht (A. 30 r.): Item Sebolt Schreyer hat auch darnach Im 81. Jar am Nachsten tag Sebaldi mit willen vnd wissen Mathes Landawers das techlein ober dem gemel lassen rawmen vnd den lon davon allein aussgericht.

[7]) Ich citire die zwei Bände der Schreyer'schen Chronik- und Copialbücher des k. Kreisarchivs Nürnberg, in welchen die uns hier interessirenden Notizen enthalten sind, nach Schreyer's Vorgang selbst mit A und B und der Foliozahl. Bemerkt sei übrigens hier, dass diese Copialbücher nicht von Schreyer eigenhändig herrühren, sondern von verschiedenen Händen, offenbar nach Concepten Schreyer's, reingeschrieben wurden.

[8]) Wir würden sagen „Neffe", denn Matthäus Landauer war der Sohn einer Stiefschwester Sebald Schreyer's (vergl. die Schreyer'sche Stammtafel am Schluss).

nussen zu sannd Sebolt, hinden am Kor oder hinder dem Sacrament[9]), in stainwerck zu bringen vnnd darauff am Sambstag nach Sebaldi, den 21. Augusti Anno XIIII^{c} vnnd im LXXXX, Hern Paulsen Volkmeyr, datzumalen Pfleger des gemellten Gotzhawss, anbracht, auff mainung ir elltern vnnd vordern hetten an dem ennde zwo begrebnuss, do si dann auch ir letzte Rẘ, wo ine annders got die genad, alls sie verhofften, verleyhen wurde, zu haben begerten, vnnd so nun an dem Ennde ein alt gemel stunde, so schadhaft worden wer, weliches sie gern vernewen wollten, So het doch solichs die lenng kain bestannd vnnd darumb weren sie in willen dieselben figur in Steinwerck machen zu lassen, Got zu lob, der kirchen zu Eren, in [= ihnen] vnnd iren elltern zu einer gedechtnuss vnnd batten darauff ine, alls pfleger, inen das zu erlauben; vnnd ob [= wenn] aber solichs an die Elltern[10]) gelangen muest, dartzu zu furdern, angesehen sein, des Sebolten Schreyers, mühe vnnd arbait, so er alls kirchenmeister[11]) seiner person halb nun ettlich lannge zeit bey soli-

---

[9]) Die Schreyer'sche Grabstätte befand sich vordem am 1361 abgebrochenen, romanischen St. Peterschor der Sebalderkirche. Schreyer sagt von den früh verstorbenen Kindern seines Vaters Heinrich Schreyer, dass sie begraben wurden „zu S. Sebolt Hinder dem Sacrament, do dann etwen die Schreyer, Als der Kor new gepawt vnd der Kirchhof erweyttert worden ist, In vnd Iren nachkomen begrebnuss erwelt haben, welch si davor an dem alten S. Peters kor hetten gehabt" (A. fol. 18). Die neue Grabstätte befand sich hinter dem Sacrament, d. h. hinter dem aus der Zeit des Chorneubaues (1361—1377) stammenden Wandtabernakel mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte (Abbildung bei Rée, a. a. O. pag. 41). Uebrigens hatte sich auch der alte St. Peterschor der Freigebigkeit eines Gliedes der Schreyer'schen Familie zu erfreuen gehabt. Von Friedrich Schreyer (1314—1360 s. die Stammtafel) heisst es in unseren Aufzeichnungen (A. 180 r.): Item Fritz Schreyer von Eybach genannt . . . hat auch zu sannd Sebolt vor dem Cruciflx, so etwen auff s. Peters Kor gewesen ist, ein ewig ymmerlicht alleyn bei nacht zu brynnen gestifft auff (= mit Erträgnissen aus) seinem Haws an der Irhergassen, so etwen durch die pfleger des Gotsshaws verkaufft ist, vnd solch Liecht prynnt ytzo vor dem Cruciflx ob sannd Johanns altar Im einganng s. Sebolts kor vnd ist geschlagen zu einem anndernn liecht, so von Heinrichen Sachssen auch bey der nacht vor s. Johanns Altar zu brynnen gestifft ist, also das die selb Lampen zu diesen Zeitten an dem ennde von ir beder wegen tag vnd nacht brynnt, Als das in s. Sebolts Salpuch eingeschrieben ist.

Sebald Schreyer liess auch für dieses Immerlicht im Jahre 1495 ein neues Lampengehäus „mit dreyen zwifachen schenckeln zu 6 lichten" mit einem Schreyerwappen, Alles von Messing gegossen, machen.

[10]) Die Herren Aeltern, die eigentlich regierenden Herren der Stadt, sieben an Zahl, unter welchen wieder die weiter unten erwähnten Losunger (so genannt nach der Stadtsteuer, der Losung), namentlich der vorderste Losunger, den ersten Rang einnahmen. Damit, dass hier ihre Einwilligung erholt wird, hängt die Inschrift auf dem Helm des einen am Grabe des auferstandenen Christus niedergesunkenen Landsknechts, die man „cum senioribus" liest, zusammen.

[11]) Seit dem 24. September 1482 als Nachfolger Hanns Haller's.

chem gotzhawss gehabt hett; das wollten sie bede vmb ine mit willen zu verdienen geflissenn sein.

Darauff her Paulus Volckmeyr geanntwurt hat, Schreyer wiss, das solichs in seinem gewallt nit stund, Aber er welle das an die Elltern herren lanngen lassen, auch fleiss bey ine ankeren, vnnd was darinn verlassen (= beschlossen) werde, inen wider zu versten geben.

Item am Mitwoch nach Sebaldi, den 25. Augusti des obgemellten Jars, haben her Niclas Gross vnnd her Gabriel Nützel, bede datzumalen losunger, Sebolten Schreyer, in abwesen des Lanndawers, anntwurt geben auff mainung: die elltern hetten sein vnnd seins freunds anbringen, durch Hern Paulus Volckmeyr beschehen, gehort vnnd angesehen sein mühe vnnd arbeit, auch fleiss vnnd guten willen, darinn er sich alltzeit bey inen ertzaigt hett, vnnd darauff ime vnnd seinem mitfreund, dem Lanndawer, solichs zu machen erlaubt, doch allso, das sie Rat der Werckleut haben sollten, auff das der maẘr mit dem einlassen des Steinwercks kain schad zugefugt wuerd.

Item am gemellten tag hat Schreyer maister Hannsen Steinmetzen,[12]) Statmaister, vnnd maister Vlrichen Kraft, Steinmetzen des Newen Spitals, Werckman, darob gehabt, die haben geratschlagt solich Steinwerck hinden in die Kirchenmeyr vnnder dem Kirchenvenster anderhalb statschüch tief vnnd neben in die pfeiler ein statschüch tief on schaden zu bringen, inmassen nachfolgend Maister Hanns von Rottenburg[13]) auch geratten hat.

Item darnach am Sambstag nach Nativitatis beate virginis, den XI. septemb. des gemellten 90. Jars, haben Sebolt Schreyer vnd Mathes Lanndawer solich arbait in beywesen Vlrichen Kraft, Steinmetzen vorgemellt, angedingt Maister Adam Kraft auff mainung vnnd nach laut ainer bekanntnuss, desshalben ertzeugt[14]) vnnd in Gerichtzpuch literarum O folio 186 eingeschriben, wie hernach volget:

Adam Kraft confitetur[15]) das im Sebolt Schreyer vnnd Mathias Lanndawer angedingt haben die figur des gemels bey iren begrebnussen zu sannd Sebolt hinden am Kor in Steinwerck zu bringen, Nemlich das er erstlich auff das fürderlichest guten, ganntzen vnnd vnwetteressigen

---

[12]) Es ist der bekannte Hanns Beham der Aeltere, Erbauer des Kornhauses unter der Veste (der heute sog. Kaiserstallung), des Kornhauses beim Zeughaus, der Frohnwaage u. s. w. Ueber ihn vergl. Neudörfer (Ausg. von Lochner, pag. 3 ff.).

[13]) Meister Hans Müllner von Rothenburg verweilte damals in Nürnberg, da ihn der Rath beauftragt hatte, den am 5. December 1489 eingestürzten, von Jacob Grymm gebauten Schwibbogen beim Irrerthürlein, am Ausfluss der Pegnitz, wieder aufzubauen. Vgl. Städtechroniken, Bd. XI, pag. 504 und 556.

[14]) d. h. vor dem Stadtgericht in Gegenwart von Zeugen feierlich aufgerichtet.

[15]) Ganz übereinstimmend mit dem Original im Stadtarchiv. Für die Verbriefung des Vertrages musste eine Taxe von 3 Pfund entrichtet werden.

Stein zu Fach [16]) oder an anndern ennden dartzu bestellen vnnd brechen lassen sol; Doch was derselb zu prechen cost, das Schreyer vnnd Lanndawer dasselb betzalen vnnd im den mit füre herein bestellen sollen an das ennde (= ort), da er den arbaitten woll; er soll vnnd woll auch darnach solich arbait auff das fürderlichst anfahen, auch darob beleiben vnnd die auff ir angeben aussmachen nach dem pessten vnnd die, so sy aussberait sey, alsdann auff sein selbs Wagnuss vnnd cossten an dem gemellten ennde auffmachen vnnd so die allso an die stat ganntz aussberait vnnd auffgesetzt sey, soll vnnd woll er sein vordrung fur soliche arbait thun, Doch das die vber hunndert vnd Sechtzig gulden, So er yetzo gevordert habe, nit treffe; dargegen sollen im Schreyer vnnd Lanndawer auch ein Erber zimlich pot thun vnnd wa sy sich darauff der belonung nit verainen möchten, Das dann der Kraft ainen oder mer dartzu solte nemen, Dessgleichen Schreyer vnnd Lanndawer auch thun sollten vnnd was dieselben zwischen ine wurden ausprechen, dabey sollte es beleiben vnnd wa (= wenn) sie sich aber nit verainen vnnd gespalten sein wuerden, So solten die zwen den dritten oder die vier den fünften zu inen nemen vnnd was allso durch die drey oder die fünf gesprochen wuerd, des solten sy sich zu allen tailen benuegen lassen. Wer auch sach, das er, der Kraft, in mitler zeit, dieweil er an solicher arbeit machet, gelts zu zerung in seinem Hawse notturfftig sein wurd, Sollten im Schreyer vnnd Lanndawer die zimlicher weyse vnnd bey aintzing geben, darumb, das er desster pass ob solicher arbait beleiben mocht, Doch das dieselb gab des Zergelts vber fünftzigk oder Sechtzig fl. nit treffe. Die vorgenannten Schreyer vnnd Lanndawer haben auch alspald bekannt, das sy allem dem, so ine, wie vorlawt, zugepuere, auch volg vnnd voltziehung thuen wellen, alles getrewlich vnnd ongeverlich. Testes rogati: Martin Haller vnnd Enndres von Watt. Act. Sabato post Nativitatis marie Anno 1490.

Item Schreyer vnnd Landawer haben sich mit Maister Adam vmb die Arbait vertragenn Am Suntag den 6. Mey Im 92. Jar vmb 200 guldin Rheinisch vnnd den grunt zu der Latern datzutzumachen, doch das im das Eyssen vnd pley, So dartzu kumen soll, betzalt werd; Darauf ainer den andern quitirt hat, law des gerichtz puch literarum O fol. 186, wie hernach volgt: [17])

Adam Craft hat Sebolten Schreyer vnd Mathss Landawer vnnd hinwidervmb haben sie ine auch quit, ledig vnd loss gesagt, in lawt des vertrags, Auch vmb die pesserung vnd alle ander sachen, das werck antreffend, nichtz aussgenommen, noch hindan gesetzt, vt in forma meliori. Testes Rogati: Endress Harstoffer vnd Hanns Haller, Jorgen Haller seligen Sone. Act. secunda post Johannis ante portam Latinam 92.

Item Sebolt Schreyer hat von sein vnnd Landawers wegen Begert

---

[16]) Eine kleine Ortschaft zwischen Fürth und Erlangen. In Wirklichkeit wurde der Stein, wie die Schlussrechnung ergiebt, bei Feucht gebrochen.

[17]) Uebereinstimmend mit dem Original im Stadtarchiv.

vnd anbringen lassen Bey den Herren, die Eltern genant, ine zu erlawben die Materi vorgemelt mit ainem hohen, eyssnen gitter vnd Tachungen Nach notturfft zu bewaren, Auff das die destminder schathafft werde, so sie doch davor an dem ende ain hultzin gitter,[18]) wiewol das nieder gewessen were, lenger dann menschen gedechtnüs erreicht, gehabt hetten, das ine darauff vergünt, zugeben vnnd durch Herrn Paulus Volkmeyr, datzumaln pfleger, von der Elternn wegen alssbald angesagt ist. Act. Ann Mitwoch nach Walpurgis den andern (= zweiten) may Anno domini 14 c. vnd im 92.

Item solch Materi ist auffgesetzt worden vnd an Figuren der Materi gewessen, wie hernach Am 171. plat geschriben ist[19]) vnnd hat gecost, wie hernach vnterschidlich begriffen ist:

Item Erstlich die stein, So zu Feucht oder dabey[20]) geprochen sind, haben mit pruch vnd für herein gecost 22 gld. Rh. 12 sh. 9 Hlr. in gold.

Item vom Werk zu machen Meister Adam Kraften gegeben laut des vertrags 200 gld. Rh. vnd 4 gld. seiner Hawssfrawen zu erung.

Item das steynen gleen[21]) von Kornpergsteyn mitsambt der Knystat vor der Materi hat gecost 5 gulden Rh. 1 sh. 6 Hlr. in gold.

Item das eysnen gitter vor der Materi, so ob $6^1/_2$ centner swer am eisen wigt, hat gecost 26 gld. Rh. 5 sh. in gold.

Item das tach darob, nemlich das hultzen cost 6 gld. 4 sh. vnd das kupferen, so darauff ligt vnd 382 Pfd. am Kupfer gewegen hat, kost mitsambt dem verzynen, eysnen nageln vnd messem gefrenss[22]) darfur 38 gulden, 6 sh., facit 44 gld. Rh. 10 sh. in gold.

---

[18]) Dieses Gitter scheint 1479 zum letzten Mal reparirt worden zu sein. Schreyer zeichnet hierüber (A 30 r) folgende Ausgabe auf: Item Sebolt Schreyer vnd Mathes Landawer haben bei den obgemelten Iren begrebnussen Ein new gitter machen vnd fursetzen lassen Am Ertag nach Reminiscere, der do was der 7. tag Martii Anno etc. 79 vnd hat mit allen dingen kost 3 gulden 2 Pfd., welcher yeder ein halbteil zalt.

[19]) Das ist die unten folgende Beschreibung des Grabmals.

[20]) In der Nähe Feucht's wird noch heute bei Röthenbach, Winkelhaid, Burgthann ein guter Sandstein gebrochen.

[21]) gleen = Gelehne, Brustwehr (vgl. Anton Tucher's Haushaltungsbuch, hrsggb. von Loose im Wörterverzeichniss). Hier dürfte es die steinerne Brustwehr bedeuten, welche in ziemlicher Höhe das Grab von der Strasse scheidet und auf welche das Gitter aufgesetzt ist. Diesem „Gelehne" lag wohl die heute nicht mehr vorhandene „Kniestatt", der Betschemel (scamnum in dem Ablassbrief Bischof Heinrich's von Bamberg, siehe unten) vor. Der Kornberger Stein ist ein zwischen Wendelstein und Kornburg, s.-ö. von Nürnberg, gebrochener, besonders harter Quarzitsandstein. Vgl. Götz, Handbuch von Bayern, Bd. II, pag. 461.

[22]) Nach Lexer ein Collectivum zu franze. Vgl. Baader, Nürnb. Polizeiordnungen, pag. 101.

Item die Eissnen latern oder leuchten zu dem licht[23]) (on die 4 kupferen plech der gitter vnd die vensterlein, so an dem alten gehewss gewest sind[24]) hat gecost 18 gld., Der Messenschlot darauff $7\,^1/_2$ gld. vnd der Kragstein, darauff solch latern oder leuchten stet, 2 gld., facit $27\,^1/_2$ Rh.

Item von der Materi zu rossmarirn[25]), das gitter roth vnd das tach oben plo (= blau) anzustreichen, Das gleen mitsambt etlichen feldungen zu oltrencken vnd perkfarb[26]) zu machen 6 gld. Rh. 8 sh. in gold.

Item fur 4 Ring in die grabstein vnd 2 waltzen in die Mawer zu

---

[23]) Dieses Ewiglicht wurde schon von den Eltern Sebald Schreyer's und Matthäus Landauer's am 29. October 1453 gestiftet.

[24]) Dieses alte Gehäuse war erst vor 4 Jahren mit neuen Gläsern und kupfernen Gittern versehen worden. Schreyer's Eintrag zum Jahre 1488 [B, fol. 98] lautet darüber: Item Sebolt Schreyer vnd Mathes Lanndawer haben das gehews der lampen des ymmer liechtes, von iren eltern bey iren begrebnussen zu Sannt Sebolt hinter dem Sacrament gestifft, gepessert mit einem Newen Glaswerck von venedischen scheiben, in vier eissine Remlein gesetzt, Auch vier kupferin vnd verzinten gitern, in vier kupfere plech oder tafeln ausgehauen, vnd an dem hintern ein kupferin Türlein mit einem schloss gemacht, welche vier gitter mit 8 eissin schrawben an die eyssin remlein geschrawbt vnd gehefft sind; haben auch derselben giter zway Nemlich das gen der Schreyer Grabstein mit Schreyer schilt vnd das gen der Landawer grabstain mit Landawer schilt von messing gegossen, gezeichet, welche gleser vnd giter gefertigt vnd aufgemacht sind am Mitwoch den hlg. Cristabent, den 24. Decembris im 88. Jar vnd hat zusamen gecost 12 guldin Reinisch, So yederteil halb zalt hat . . . [Folgen noch Bemerkungen Schreyer's, dass sie dies „vmb gottes willen“ gethan hätten, da eigentlich die Pfleger und Kirchenmeister das Gehäus von den Stiftungsgeldern (siehe Anm. 23) zu unterhalten verpflichtet seien.]

[25]) Diesen, unten wiederkehrenden Ausdruck vermag ich nicht mit voller Sicherheit zu erklären oder Analogien beizubringen. Auch die mir zur Verfügung stehenden Lexica von Schmeller, Lexer, Müller und Zarnke haben ihn nicht. Dass er sich auf die Bemalung der Sculpturen bezieht und analog ist dem von Bischof Heinrich von Bamberg in seinem Ablassbrief gebrauchten „depingere“ (s. Anm. 34) dürfte unzweifelhaft sein. Ob er wohl zu rosem zu ziehen ist, das Schmeller, Lexer, Schade etc. mit rubor, rubigo, aerugo und ferrugo (also speciell rostfarbene Röthe, auch solche Flecken im Gesicht, lentigo), erklären, so dass wir an einen röthlichen Anstrich denken dürften?

Dass die Bildwerke (bei Schreier stets „materi“ genannt) eine Bemalung erhalten hatten, war auch schon früher bekannt. Wanderer a. a. O. pag. 12 sagt: „Ursprünglich waren diese Reliefs mit Wasserfarbe bemalt und theilweise auch vergoldet, in den tiefen Stellen befinden sich noch die Reste der Polychromie.“ Liegt in der That eine Verwendung von Gold vor, so müssten wir allerdings den Ausdruck „rossmarirn“ weiter fassen; Schreyer erwähnt selbst von Vergoldung irgend welcher Theile nichts. Nach drei Jahren wurde das Verfahren wiederholt.

[26]) Auch hierfür kann ich in den mir zur Verfügung stehenden Hülfsmitteln keine Erklärung finden. Man möchte an einen grauen, felsenähnlichen Anstrich denken.

machen zu dem heben der steyn vnd dieselben mit 28 Pfd. pley zu vergissen vnd einzulossen 2 guld. Rh. 14 sh. in gold.

Item fur allerley erung, trinckgelt vnd annderen vncosten, So bey eintzing darauff gangen ist, 2 gld. Rh. 8 sh. in Gold.

Item Nachvolgend im 95. Jar davon zu Oltrencken, nemlich fur 400 Pfd. ols, so darzu kummen ist, zu 6 dn., thut 8 gld. 5 Pfd; dem Maler fur sein muhe anzustreichen, steynweiss zu mach[en] vnd zu Rossmarirn 16 gld., zu trinckgelt $1/2$ gld. vnd zu rusten 2 Pfd. 18 dn. facit 26 gld. Rh. 8 sh. 3 Hlr. in gold.

Item den schlot der lampen annders zu machen, nemlich den Messen, der Krumb halben, dadurch der Rawch nit geen wolt, abzuthun vnd ein kupferen schnurrecht durch das Dach zu machen, hat gecost 3 gld. Rh.

Summa Summarum alles des, so die steyne Matery auf das Mal, wie ȯben verlawt, mit allen dingen gecost hat, Thut 370 gulden Rh. 17 sh. 6 Hlr. in gold, daran Schreyer vnd Landawer obgemelt yr yeder den Halbteyl zalt hat.

Eine zweite hieher gehörige Aufzeichnung Sebald Schreyer's (B fol. 171) lautet:

Item Sebolt Schreyer hat mit Mathessen Landawer, seinem Ohem, Das gemel, so sie zu Sant Sebolt, hinden Am kor zuruck der behaltnus des Hochwirdigen Sacraments, bey irenn begrebnussen gehabt haben, mit wissen vnd willen der Eltern Herren, vt fol. 124 hievorbegriffen, in steinwerck bringen lassen, Welches Werck, in steinwerck gehawen, von Materien gewessen ist, wie hernach volgt, Nemlich die grosser vnd mitler zu der Rechten seitten[27]) der lampen, ob Schreyer grabstein, die begrebnůs Cristi mit Etwe vil grossen pilden vnd vnden daran die gedechtnus seiner Eltern, Nemlich Hanns Schreyer, sein Vatter[28]), mit Schreyer schilt vnnd Helm, vor im Steffan Schreyer mit ainem quartirten schilt Schreyer vnd Linck, vor demselben Sebolt Schreyer mit ainem quartirten schild Schreyer vnnd Kamermaister; vor demselben funff Ire geschwistergit, alle des gemelten Hannsen Schreyer's Son vnd hinder demselben Hansen Schreyer bede sein Hawssfrawen, nemlich Fuchssin vnd Eybin, yde mit Schilt vnnd Helm vnnd vor ine drey elich[29]) sein Tochter, yede mit ainem quartirten Schilt, Die Erst Marstaller vnnd Schreyer, die ander Landawer vnnd Schreyer, die drit Ortel vnnd Schreyer vnd vor ine vier ledige ire geschwistergit, alle des vilgenanten Hansen Schreyers Tochter. Vnnd zu der Lincken seitten der Lampen ob Landawer grabstein, Das ler Crewtz Cristi mit zweyen Crewtzen der vnabgenommenn schacher mit mancherlay possen vnd getrengen[30]) dabey vnnd vnden daran die gedechtnüs

[27]) Vom Grabmal her, Gesicht gegen das Rathaus, verstanden.

[28]) Vgl. die Schreyer'sche Stammtafel im Anhang.

[29]) D. h. verheirathete.

[30]) D. i. kleinen Bildwerken (vgl. Tucher, Baumeisterbuch, Wortverzeichniss) und Gruppen von Personen.

Schreyer'sche Stammtafel. [1])

Friedrich Schreyer de Eybach
geb. 13. November 1314
gest. 17. Januar 1360
verm. 9. Januar 1335 mit Adelheid Schreyberin de Eybach (gest. 30. Juli 1362.)

Friedrich
geb. 18. October 1335
gest. 12. „ 1377
verm. 8. Nov. 1368 mit Agnes, Konrad Ehingers Tochter (gest. 15. Oct. 1377.)
— 6 Söhne, 3 Töchter (jung gestorben.)

Andreas
geb. 7. September 1336
gest. 9. Mai 1377
verm. 7. Novbr. 1373 mit Walburga, Tochter Johann Tuchers dct. de Feuchtwangen (verm. in 2. Ehe mit Wolfg. von Seckendorf, gest. 28. Dezbr. 1383.)

Baldwin
geb. 10. Mai 1338
gest. 1. April 1393
verm. 26. Jan. 1361 mit Cristina, Heinrich Seylers Tochter (gest. 14. Juni 1397.)
— 2 Söhne, ledig gestorben.

Johann
geb. 25. Novbr. 1340
gest. 4. „ 1377
verm. 2. Septbr. 1370 mit Felicitas, Simon Frickingers Tochter (gest. 19. Decbr. 1378.)
— 2 Söhne, 3 Töchter, darunter Afra, verm. mit Berchtold Katterpeck.

Hanns (Sohn des Andreas)
geb. 7. Mai 1377
gest. 24. Juni 1477 (begr. bei St. Sebald)
verm. [1]) 17. Februar 1409 in erster Ehe mit Elisabeth, Wolfgang Eybs Tochter von Koburg (gest. 22. Juni 1442)
[2]) 26. Aug. 1443 mit Genoveva, Hanns Fuchs von Nördlingen Tochter [3]) (gest. 21. März 1487.)

1 **Stephan*)**
geb. 19. März 1421
gest. 18. Mai 1482
vorm (G. V.) [2]) 7. Jan. 1445 mit Anna, Peter Links Tochter (gest. 20. Decbr. 1446) (in zweiter Ehe mit Helena, Hanns Kraus Tochter)

*) 4 andere Söhne Hanns', Fritz, Conrad, Seitz und Endres starben jung.

1 **Margareth die Aeltere**
geb. 11. April 1417
gest. 1. Jan. 1459
verm. (G. V.) 28. Jan. 1434 mit Conrad Marstaller (gest. 6. April 1470.)
— **Brigitta** (Gemahl Konr. Toppler.)

Margareth die Jüngere
geb. 12. Nov. 1422
gest. 1. März 1457
(begr. bei St. Sebald) verm. (G. V.) 27. August 1438 mit Marx Landauer (gest. 26. März 1467 [4]) begr. bei St. Aegydien.)
— [**Matthäus Landauer**
gest. 7. Jan. 1515
verm. mit Helena Rothhanin (gest. 1. Mai 1501.)]

1 **Anna**)**
geb. 15. April 1426
gest. 14. „ 1487
verm. (G. V.) 19. April 1442 mit Fritz Oertel (gest. 24. Oct. 1449) (in zweiter Ehe mit Fritz Zipfler.)

**) 4 andere Töchter, Anna, Elsbeth, Walburg und Katharina starben jung.

2 **Sebald**
geb. 9. Juni 1446
verm. (G. V.) am 14. Juli 1475, Hochzeit am 20. August 1475 mit Margreth, Heintzen Kammermeisters Tochter.

[1]) Die Angaben beruhen auf den Schreyer'schen Familiennachrichten, welche übrigens noch weit über Friedrich Schreyer hinaufgehen; hier wurden nur die für die Erklärung der Wappenbilder am Grabmal in Betracht Kommenden und ihr gemeinsamer Stammvater aufgeführt.

[2]) Schreyer giebt in manchen Fällen nicht den Hochzeitstag an, sondern (meist mit Inserirung der Urkunde) den Tag des Abschlusses des Heiraths- und Ehevertrages vor dem Nürnberger Stadtgericht. Ich habe in diesem Fall ein G. V. = gerichtliche Verlautbarung hinter „verm." eingeschaltet; wo dieses fehlt, bedeutet „verm." den Hochzeitstag. Zwischen der Verlautbarung und der Hochzeit selbst, lag gewöhnlich nur kurze Zeit.

[3]) Köstlich ist die Erzählung, wie der alte Hanns Schreyer das Schicksal befrägt, ob er zum zweiten Male heirathen solle. Er nimmt einen Pfennig und wirft damit auf ein Schachbrett; nachdem die Münze dreimal auf ein weisses Feld gefallen ist, beschliesst er „sich dem Joch der Ee zu vnterwerffen." (A. fol. 19 r.) Hat sich übrigens der Sohn in der Angabe des Geburtstages nicht geirrt, so hätte Hanns Schreyer ein Alter von 100 Jahren erreicht; es muss dann auffallen, dass es nicht besonders betont wird.

[4]) Hier liegt bestimmt ein Irrthum Schreyer's vor. Das Datum des Testamentes (30. Januar 1468, Abschrift im städt. Archiv Nürnberg) sowie die Grabschrift in der Tetzelkapelle bei St. Aegydien (1468, am pfintztaj in der marterwoche = 14. April, Abbildung bei Wanderer) beweisen dies. Ebenso ist als Todestag der Margareth Landauerin auf dem gleichen Grabmal (sie ist übrigens bei St. Sebald begraben) der 28. Februar (Montag in der Fastnacht) angegeben, während ihr Stiefbruder den 1. März nennt.

Mathessen Landawers eltern Nemlich Marcus Landawer, sein vater, Hannsen Schreyers aiden, mit Landawer Schilt vnd helm vor im Mathiss Landawer, sein Sün, mit ainem quartirten Schilt Landawer vnd Rothan vnd vor demselben sechs seine geschwistergit, alle des gemelten Landawers Sün vnd hinter demselben Marcus Landawer Bede sein Hawssfrawen, Nemlich Schreyerin vnd Prücklerin[31]) yede mit schilt vnnd Helm vnnd vor Ine zwu elich sein Tochter, yede mit ainem quartirten schilt, der erst Starck vnd Landawer[32]), Die Ander Schlusselfelder vnd Landawer[33]) vnd vor ine Ain closterfraw[34]) mit ainer Ledigen Ihrer Swester, Alle des vilgenanten Marcus Landawer Tochter.

Item Die Ein Materj der abseitten zu der Rechten hant Am pfeiler, ob Schreyer grabstein, ist gewessen die vrstend Cristi mit Etwevil cleinen beymateryen, Nemlich die besuchung der dreyer Maria, der zweyer zwolffpotten petri vnnd Johannis, Auch die Erscheinung Cristi den Zweyen Jungern zu Emaüs vnnd anderm, Vnnd vnden daran Sebolt Schreyer vnd sein Hawssfraw mit Schreyer vnd Kamermaister schilten vnd Helmen vnnd zu vnderst an dem Symss vier schlecht[35]) Schreyer „mittsampt Irer weiber schiltlein, zu ainer gedechtnus Hansen Schreyers vorgenanten Vater, des gemelten Sebolten Schreyers Anherren, Nemlich Endressen Schreyers mit ainer Feuchtwangerin vnd dreyer seiner pruder Nemlich Baldwein Schreyers mit ainer Seilerin, Fritzen Schreyers mit einer Ehingerin vnnd Hansen Schreyers mit ainer Frickingerin.

Item die Ander Materi der abseitten, zu der lincken Hant, Am andern pfeiler, vber Landawer grabstein, ist gewessen die aussfurung Cristi mit ainem getreng vnd mangerley possen vnd vnden daran Mathes Landawer vnd sein Hawssfraw mit Landawer vnd Rothanenn schilten vnnd Helm vnd vor in zwn sein Ledige Tochter.[36])

Item solche obgemelt Materi, alle in stein gehawen, ist mit dem auffsetzem gantz vertig worden Auff Osterabennt, den 21. tag apprillis, So ist das gitter dafür mitsampt der Tachung verfertigt worden An vnsers Herren Leichnams Abent, den 20. tag Juny, alles Im dem 92. Jar.[37])

---

[31]) Der Name „Prücklerin" ist mit blässerer Tinte, aber von gleichzeitiger Hand nachgetragen. Wie ihr Vorname war, konnte ich nicht finden. In seinem Testament gedenkt Marcus Landauer einer Jungfrau Barbara Brücklerin.

[32]) Seine Tochter Cäcilia war mit Hanns Starck vermählt.

[33]) Barbara Landauerin war an Anton Schlüsselfelder verheirathet.

[34]) Elsbeth, Klosterfrau bei St. Katherina; der Name der ledigen Schwester ist mir nicht bekannt.

[35]) D. h. schlichte.

[36]) Eine Tochter Dorothea heirathete Wilhelm Halter.

[37]) Schreyer erwirkte auch bei Bischof Heinrich von Bamberg einen unter dem 22. Mai 1493 ausgestellten Ablassbrief. Er sagt darüber [B 228 r.]: Item Sebolt Schreyer hatt bey dem Hochwirdigen Fürsten vnnd Heren, Heren Heinrichen, Bischoven zu Bamberg, erlanngtt, das er allen den, so gerewt vnnd gepeicht sind,

die auff dem kirchhoff an dem ende bey seiner eltern begrebnuss vor den pildnussen, durch ine vnnde Landawer vt fol. 171 dits puchs gemacht, Am Mitwoch, Pfintztag (= Donnerstag), Freytag vnnd Sambstag in der h. Karwochen vnnd an allen Sontagen vnnd Hochzeytlichen feyrtagen durch das ganntz Jar auch an sannt Sebolts tag albeg vonn der ersten vntz zu der andern vesper, dieselben eingeschlossen zu rechen, drew pater Noster vnnd drey ave maria mit solcher beschliessung: Herr Jhesu Criste, gib deinem Volck den frid, den sündern vergebung vnnd den gestorben die Rue andechtigklich spreche, So offt sie das thun, albeg 40 tag aplas auffgesatzter puss, welicher applas zu ewigen Zeytten weren soll, Alles nach lautt eins Brieffs vnther seins Vicariats anhangenden Insigell am mitwoch den 22. may Anno etc. 1493 darumb ausgangen.

Es folgt sodann der Wortlaut des Ablassbriefes, aus welchem uns nur die auf das Kunstwerk selbst bezüglichen Worte interessiren. „. . . Sane pro parte Dilecti nobis in christo Sebaldi Schreyer, opidani Nurmbergensis, nostre Bambergensis diocesis, relatione accepimus, quod in ecclesia sancti Sebaldi Nurmbergensis et in muro eiusdem ecclesie sitt quoddam reservaculum pro venerabili et sacratissimo Enkaristie sacramento custodiendo et reservando et extra eandem ecclesiam in eodem muro in oposito ett a tergo eiusdem reservaculi Inter duas statuas, versus dicte ecclesie cimiterium et eiusdem cimiterii finem, existit quiddam locus sepulture fidelium mortuorum, in quo per dictum Sebaldum ac dilectum nobis Mathiam Landawer, eiusdem Sebaldi ex sorore nepotem, Nonnulle intra cancellum ferreum devotissime videlicet transitus eiusdem domini nostri Jhesu Cristi, in quo tempore passionis sue cum cruce bamlando (statt ambulando) eandem ad locum calvarie detulit, eiusdemque de cruce depositionis sepultureque et resurrectionis figure subtili artificis ingenio sculpte et depicte existant. Et an[te] Imagines huiusmodi sit quedam lucerna in qua die nocteque in eiusdem sacramenti honore (sic) lumen ad hoc perputuo (sic) per dictorum Sebaldi et Mathei progenitores dotatum ardeat ac quoddam scamnum pro devotarum (sic) personarum et christi fidelium, illic orationes suas et preces fundentium, genuflectione ante cancellum predictum positum et factum . . ."

Zu den Copieen der Dürer'schen Apokalypse.

1. Die Copieen von Hieronymus Greff. 1502.

Allen Forschern, die sich entweder mit der Bibliographie der Strassburger Drucke oder mit dem Studium der Holzschnitte Dürer's abgegeben haben, scheint es bisher entgangen zu sein, dass Hieronymus Greff, wie Dürer selbst, nicht nur den deutschen, sondern auch den lateinischen Text der Apokalypse mit Holzschnitten ausgestattet hat. Die lateinische Ausgabe ist jedenfalls viel seltener geworden als die deutsche, die ja selbst nicht so häufig wie die Nürnberger Originalausgabe, und zwar meistens in einzelnen Blättern vorkommt. Weller[1]) und Schmidt[2]) erwähnen nur ein vollständiges Exemplar der deutschen Ausgabe in Buchform in München; die lateinische ist, wie gesagt, sämmtlichen Bibliographen unbekannt. Den Beweis dafür, dass sie existirt hat, liefert schon ein einzelnes Blatt, das zweite des ganzen Werkes, mit der ersten Illustration, Marter des Johannes (Heller 1657), welches seit dem achtzehnten Jahrhundert im Britischen Museum aufbewahrt wird. Ein zweites Blatt mit lateinischem Text auf der Rückseite, und zwar das zehnte Blatt mit der neunten Darstellung, Johannes verschlingt das Buch (Heller 1676), kam erst kürzlich in dieselbe Sammlung als Theil einer bis auf das Titelblatt vollständigen Folge der Strassburger Apokalypse, aus der Sammlung Cornill d'Orville, welche sonst mit dem gewöhnlichen deutschen Text auf der Rückseite bedruckt ist. Ob in anderen Sammlungen ähnliche Reste erhalten sind, davon mögen die Leser dieser Zeilen die Güte haben, mir Nachricht zu geben, wenn ihre Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist. Ob die lateinische Ausgabe auch 1502 gleichzeitig mit der deutschen erschien, kann erst ermittelt werden, wenn das fünfzehnte Blatt entdeckt wird, welches den Kolophon enthalten muss.

Von diesem Plagiator der Erfindungen Dürer's, der sich am Schluss der deutschen Ausgabe „Jheronimū Greff den Maler, genant vō Franckfurt" nennt, ist sonst nur bekannt, dass er 1502 das Bürgerrecht zu Strassburg kaufte, dass er mit Agnes Hirtz vermählt war, und dass er 1507 einer der Bürger war, die der Magistrat mit der Handhabung der Ordnung

---

1) Repertorium, No. 238.

2) Répertoire Bibliographique Strasbourgeois, 1893, IV, 15.

während des Einreitens des Bischofs Wilhelm von Honstein beauftragte.[3]) Wenn Schmidt seinen Namen unter denen der Strassburger Buchdrucker aufzählt, so thut er das nicht ohne Bedenken, die völlig gerechtfertigt sind, da es sich nach den Untersuchungen Robert Proctor's ergiebt, dass sowohl die deutsche wie die lateinische Ausgabe mit den Typen Johann Prüss' des Aelteren gedruckt wurden. Greff hat also ebensowenig Anspruch auf den Namen eines Buchdruckers wie Dürer selbst, dessen Apokalypse, was die beiden Ausgaben von 1498 anbelangt, von Koberger gedruckt wurde.

Dass sein Monogramm, welches Heller als M F deuten wollte, eigentlich als I V F (Jheronimus von Frankfurt) zu lesen ist, darauf kann meines Erachtens nach den Auseinandersetzungen Nagler's (Mon. IV, No. 573) absolut kein Zweifel sein. In seinem früheren Werke (1882) wollte Schmidt nach Weller I M F lesen, welche Ansicht Muther[4]) und Kristeller[5]) ebenfalls annahmen; im späteren Buche Schmidt's (1893) erscheint wieder die alte Deutung als M F.

Es darf hier schliesslich eine neuere Facsimile-Ausgabe der Greff'schen Copieen erwähnt werden, welche wohl nicht, wie die Originalausgabe von 1502, in betrügerischem Sinne geplant wurde, thatsächlich aber so viele Käufer durch die Zweideutigkeit ihres Titels verleitet hat, dass man versucht wird, den Herausgeber oder Verleger mit dem Dürer'schen „Heus tu insidiator“ anzureden. Die betreffende Ausgabe, welche im 17. Bande dieser Zeitschrift, Bibliographie S. LII, angezeigt wurde, hat folgenden Titel: „Die Geheime Offenbarung Johannis. 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Dürer's und gleichzeitigem Text nach der Strassburger Ausgabe von Martin (!) Graeff 1502. Mit einem Vorwort und begleitender Auslegung von Prof. Dr. J. N. Sepp.“ Das Vorwort behandelt ausschliesslich die echte Apokalypse Dürer's und erwähnt mit keinem Worte den Strassburger Nachdruck. Der Münchener Gelehrte bildete sich natürlich ein, dass unter seinem Schutze eine getreue Nachbildung der grossartigen Schöpfungen Dürer's in die moderne Welt eingeführt werden sollte. Und warum nicht? Ein Facsimiledruck der seltenen und wenig bekannten Strassburger Ausgabe hätte gewiss für einen beschränkten Kreis von Bibliographen und Kunstforschern ein hohes Interesse; dass man aber zur Verbreitung unter den weitesten Kreisen nicht die herrlichen Originale, sondern diese steifen, relativ handwerksmässigen, wenn auch ziemlich täuschenden Copieen wählen sollte, ist unbegreiflich. Und wenn man nur ehrlich vorgegangen wäre! Wer diese Copieen schlechtweg als „15 Vollbilder nach den Handzeichnungen (!) Albrecht Dürer's“ bezeichnen konnte, hat sich wenig um Genauigkeit gekümmert, um mich keines schärferen Ausdruckes zu bedienen. Dass der Text

[3]) C. Schmidt, Zur Geschichte . . . . . der ersten Buchdrucker zu Strassburg, 1882, S. 131.

[4]) Deutsche Bücherillustration, No. 634.

[5]) Strassburger Bücherillustration, No. 583.

nicht den Urtext von 1498, sondern den Nachdruck von 1502 wiedergiebt, wird freilich so gewissenhaft wie nur möglich zugestanden; dass die „Vollbilder“ aber nicht die echten Originale wiedergeben, das werden nur diejenigen Käufer entdecken, die so weit eingeweiht sind, auf jedem Blatt das Monogramm des Künstlers zu verlangen. So weit unterrichtet sind doch wohl wenige der Laien, wenigstens in England, wo vor etwa drei Jahren die in Deutschland unverkauft gebliebenen Exemplare zu ermässigten Preisen einen grossen Erfolg hatten. „Jheronimus von Franckfurt“ hat sich nicht geschämt, sein eigenes Monogramm an der Stelle des Dürer'schen einzusetzen; warum fehlt bei dieser sonst verdienstvollen photomechanischen Nachbildung gerade dieses Kennzeichen der Strassburger Copieen? Das Münchener Exemplar, welches zweifellos der Reproduction zu Grunde gelegen hat, weist ja auf jedem Blatt das oben erörterte Zeichen auf, dessen Fehlen den Werth der angeblichen Facsimileausgabe in den Augen des Fachmannes sehr vermindern muss.

2. Anonyme Copieen.

Ausser den Copieen Greff's erwähnt Heller nur eine Folge von alten Holzschnittcopieen der Apokalypse (von der Originalseite, unbedeutend verkleinert, ohne Zeichen), von der ihm nur fünf Blätter bekannt waren, und zwar die Nummern 1662, 1670, 1677, 1680, 1691 des Heller'schen Verzeichnisses. Diese Blätter waren nämlich in seiner eigenen Sammlung, heute im Besitz der K. Bibliothek zu Bamberg. Es ist mir nur einmal die ganze Folge begegnet (15 Bl., ohne Titel) und zwar in englischem Privatbesitz. Die Arbeit ist sehr handwerksmässig.

Campbell Dodgson.

Litteraturbericht.

Sculptur.

K. Chytil. Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Prag 1902.

Um die Wende des XVI. zum XVII. Jahrhundert herrschte in Deutschland ein reges Leben auf dem Gebiete der schönen Künste. Unsere Goldschmiedekunst, das Steingut und andere Zweige des Kunsthandwerks standen in höchster Blüthe, ihre Werke waren über ganz Europa verbreitet, und deutsche Kunsthandwerker waren in allen Ländern thätig. Anders in der Malerei und Bildnerei. Mit dem Niedergang der Städte in Deutschland war der hohen Kunst hier die Lebensader unterbunden, sie siechte rasch und starb völlig ab; die wenigen talentvollen Künstler gingen in das Ausland und wurden dort zu halben Fremden. An die Stelle der Stände und Städte waren die absoluten Fürsten getreten: die Kunst wurde seitdem eine höfische. Um den Luxus auch in der künstlerischen Umgebung, der vom kaiserlichen Hofe, namentlich von Kaiser Rudolf II, ausging und an den meisten kleineren Höfen nachgeahmt wurde, befriedigen zu können, mussten die Fürsten sich schon vielfach an das Ausland wenden; italienische und niederländische Maler und Bildhauer zogen von einem Hof zum andern, bauten die Schlösser und Kirchen, schmückten Kirchen und Paläste, Plätze und Gärten mit ihren Figuren und Malereien. Diese Kunst, die uns noch in manchen Resten erhalten ist, hat einen zwar äusserlichen, oft manirirten, aber doch sehr decorativen Charakter, dem wir namentlich da, wo der Zustand noch einigermassen der alte ist, unsere Anerkennung und oft auch unsere Bewunderung nicht versagen können. Am vortheilhaftesten erscheint dabei die Kunst, die im besten Sinne einen decorativen Charakter hat, die Bronzeplastik. In ihrer meisterhaften Ausführung, zu der sie die Florentiner und Venezianer Bildner in einer glänzenden Ausübung durch mehr als ein Jahrhundert gebracht hatten, war sie Gemeingut aller künstlerisch thätigen Nationen geworden. Die Deutschen selbst und namentlich die Niederländer bethätigten sich mit Vorliebe darin; anfangs in Florenz, wo sie wohlgelittene Gäste und eine Zeit lang beinahe die Herrscher waren, und als die Verhältnisse sie von dort vertrieben, in Frankreich, England, den Nieder-

landen und vor Allem gerade in Deutschland, an den deutschen Fürstenhöfen.

Das Studium dieser eigenthümlichen Kunst ist noch ein sehr junges; auch bei uns in Deutschland, wo wir kaum in den Anfängen stehen. Es sind noch nicht zwei Jahrzehnte verflossen, seit uns Albert Ilg im Oesterreich. Jahrbuch die erste gründliche Urkundenpublication über die Thätigkeit eines dieser Künstler, des Adrian de Fries, gegeben hat. Ihm folgte gleich darauf John Bötticher mit einer inhaltreichen Publication über die Arbeiten desselben Künstlers in Schweden. Beide Werke haben aber ihren Werth fast ausschliesslich in den Urkunden und in dem durch sie gelieferten Nachweis sicherer, datirbarer Werke des Fries. Der kritische Versuch, den namentlich Ilg daran knüpft, ist im Wesentlichen missglückt; die Eigenart des Künstlers war ihm noch nicht klar, als er ihn niederschrieb. Das bald darauf erschienene Buch von Paul J. Rée über den Hauptkünstler, welcher gleichzeitig am Münchener Hofe thätig war, Peter Candid, hat leider die Kritik für diesen und andere gleichzeitig neben ihm in Bayern thätige Künstler nicht wesentlich gefördert: der Verfasser hat die Eigenart der Künstler und ihrer Kunstwerke nicht klar zu charakterisiren gewusst, der Leser gewinnt kein Bild derselben, und speciell für die Bronzen der Candid, Gerhard u. A. giebt er kein greifbares Resultat, keine Basis zur Weiterarbeit. Eine erste durchaus kritische, obgleich sehr knapp gehaltene Arbeit ist die 1899 erschienene Studie über „Adriaen de Vries" von Conrad Buchwald, die durch einige geschickt ausgewählte Abbildungen wenig bekannter Werke des Künstlers seine Eigenart noch klarer macht.

Ein weiterer Beitrag in derselben Richtung ist K. Chytil's Abhandlung über den Prager Venusbrunnen. Freilich behandelt sie nur ein einzelnes Kunstwerk, den Bronzebrunnen Wurzelbauer's, den dieser für das Lobkowitz-Palais in Prag ausführte, und betitelt sich daher bescheidener Weise auch nur als „Geschichte eines Kunstwerks"; aber der schwierige Nachweis über die Schicksale der einzelnen Theile dieses Brunnens führt den Verf. auch auf andere gleichzeitige Künstler, so dass die mit einigen trefflichen Lichtdrucken der Anstalt K. Bellmann in Prag ausgestattete Schrift für die Geschichte dieser ganzen höfischen Bronzekunst in Deutschland zur Zeit Kaiser Rudolf II von Werth ist. Chytil weist nach, dass die etwas unterlebensgrosse Bronzegruppe der Venus mit Amor, die im Jahre 1889 aus Schweden als eines der verschiedenen grossartigen Geschenke des Fürsten Johann zu Liechtenstein an das junge Gewerbemuseum wieder nach Prag kam, von dem Nürnberger Benedict Wurzelbauer 1599 gegossen und im folgenden Jahre im Lobkowitz-Palais in Prag aufgestellt worden ist. Dies wird, abgesehen von Doppelmayr's Zeugniss, durch die Beischrift auf einer Zeichnung in einem Album des Architekten Stromer im Germanischen Museum, sowie durch eine Federskizze, die gleichfalls in den Besitz des Prager Museums gekommen ist, bekundet. Die Gruppe ist nach Schweden, wie so zahlreiche andere Bronzen und Kunstwerke, zweifellos durch die Plünderung von Prag im Jahre 1648 gelangt. Wo aber blieb der eigentliche Brunnen,

die grosse Bronzeschaale mit dem Untersatz, wie sie jene Zeichnungen aufweisen? Chytil hat sie wieder aufgefunden und zwar in seiner nächsten Nähe, im Garten des Waldstein-Palais in Prag. Nach Zeichnungen und Maassen ist jeder Zweifel an der Richtigkeit seines Fundes ausgeschlossen; eine bildliche Zusammenstellung der Gruppe auf dem Bassin nach Entfernung des modernen oberen Aufsatzes beweist dies noch zum Ueberfluss. Wie Dr. Chytil wahrscheinlich macht, kam der Brunnen um 1623 oder bald darauf durch Kauf in den Besitz von Wallenstein, der den Sockel mit seinem Wappen und Namen wie mit der Jahreszahl 1630 versehen liess. Wenn Albert Ilg und Andere den Brunnen erst in dieses Jahr gesetzt und ihn trotzdem B. Wurzelbauer oder Adrian de Fries zugeschrieben haben, so hatten sie sich über die Lebensdaten dieser Künstler schlecht orientirt: ersterer starb bereits 1620, letzterer 1627.

Der Wunsch, den der Verfasser zum Schluss ausspricht, dass der Brunnen mit der Gruppe wieder vereinigt werden möge, erscheint nur gerechtfertigt. Freilich, so opferwillig, wie Fürst Johannes Liechtenstein, ist nicht leicht ein zweiter! Dass diesem das Prager Museum die Bronzegruppe verdankt, erwähnt Dr. Chytil; jedoch nur mit einem kurzen Worte. Fürst Liechtenstein liebt ja in seiner selbstlosen Bescheidenheit nichts weniger, als in die Oeffentlichkeit gezogen zu werden; daher wird über seine grossartigen Schenkungen auch im Gebiete der Kunst in Oesterreich selten ein Wort verloren. Nicht zum Vortheil der öffentlichen Sammlungen und Kunstverhältnisse, denn unser heutiges Publicum glaubt nun einmal nicht an Grosses und Bedeutendes, an selbstlose Opferfreudigkeit, wenn nicht das Tamtam dafür gerührt wird. Es konnten daher gelegentlich böswillige und eigennützige Kritiken der Geschenke des Fürsten an die Wiener Akademie und der Erwerbungen für seine Galerie Aufnahme in die Wiener Zeitungen und Glauben beim Publicum finden und seine grossmüthigen Zuwendungen eine Zeit lang ablenken. Nicht zum Schaden von Prag, mit dessen Sammlungen Fürst Johann gerade durch die Wurzelbauer'sche Gruppe in Beziehung kam. Herr von Lanna, recht eigentlich der Patron des Prager Museums, dem ich über die Gruppe von Berlin aus, wo sie eine Zeit lang zum Kauf ausgestellt war, berichtet hatte, schrieb mir 1889 nach Paris, während ich mich dort gelegentlich der Weltausstellung aufhielt, alle Mühe, das Geld für die Gruppe in Prag aufzutreiben, sei vergeblich gewesen; ob nicht Fürst Liechtenstein dafür zu gewinnen sein würde, der mit mir in Paris sei? Da ich den Fürsten fast täglich in der Ausstellung oder in den Sammlungen traf, so theilte ich ihm Herrn von Lanna's Sorgen mit, sprach recht eindringlich von der Bedeutung der Gruppe, namentlich für Prag und bedauerte, dass unter den vielen reichen Magnaten in Böhmen nicht Einer zu finden sei, der bei solcher Gelegenheit Lanna's Bemühungen unterstütze. Der Fürst hörte mir aufmerksam zu, ging aber nicht weiter auf die Sache ein. Ich glaubte sie daher schon verloren, als er am folgenden Morgen mich gleich damit empfing: er müss eigentlich recht böse auf mich sein, da ich gestern über den Mangel an Kunstsinn bei den böhmischen Grossgrund-

besitzern mich abfällig ausgesprochen habe; er selbst gehöre nämlich auch zu diesen, da er „etwas“ Grundbesitz in Böhmen habe; im Grunde hätte ich aber wohl nicht ganz Unrecht, er fühle sich daher getroffen und würde gern die Bronzegruppe für Prag erwerben, wenn der Preis innerhalb seiner Mittel sei, und wenn er als Schenker unbekannt bleiben könne. Wenige Stunden später konnte ich Herrn von Lanna mittheilen, dass die Gruppe dem Prager Museum geschenkt worden sei. Diese erste Zuwendung wurde für den Fürsten die Veranlassung zu einem Besuch des ihm noch unbekannten Prager Museums, und das Interesse, welches es ihm erweckte, bethätigte er damals durch die Schenkung einer kleinen Zahl von Bildern, unter denen sich eines der schönsten Bildnisse von Frans Hals, zwei prächtige Portraits in ganzer Figur von Gerard Terborch und ein vorzüglicher kleiner Troyon befanden. *W. Bode.*

Malerei.

Ulrich Thieme. Sammlung Jul. Otto Gottschald in Leipzig. Leipzig. Breitkopf & Haertel.

Es ist ein erfreuliches Ereigniss, wenn ernste Sammler sich dazu entschliessen, eine bleibende Erinnerung an ihre schöne Arbeit zu hinterlassen; wenn sie, wie das im XVIII. Jahrhundert öfters geschah, die Kunstobjecte, welche sie zusammengebracht, durch Stich oder Radirnadel der Nachwelt übermitteln. Herr Julius Otto Gottschald ist einer jener glücklichen Menschen, die das Sammeln schöner Bilder zu einem Lebenszweck machen, die, nicht aus Modesucht oder Eitelkeit, sondern aus wahrer Liebe zur Kunst danach streben, sich mit Kunstwerken zu umgeben, an welchen sie eine täglich neue Freude und Anregung finden. Seine zahlreichen Freunde und Bekannten hat nun dieser Kunstfreund mit einem reizenden, reich illustrirten „Catalogue raisonné“ seiner interessanten Gemäldesammlung überrascht. Die eingehende „Einleitung“ stammt von der Hand des Dr. Ulrich Thieme, des Sohnes eines ebenso grossherzigen Sammlers, des Geh. Com.-Raths A. Thieme, der mit gutem Beispiel vorangegangen war. Der Text ist ebenso gründlich wie umfassend und s. Z. im XII. Jahrgang N. F. der Seemann'schen Zeitschrift für bildende Kunst dem grösseren Publicum zugänglich gemacht worden.

Wie gerne man auch noch mehr Abbildungen gewünscht hätte, man muss dankbar sein für das Viele, was hier geboten ist. Zunächst eine schöne Heliogravüre nach dem kleinen Rembrandt, einem Studienkopfe aus früher Zeit, der auch auf der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam zu sehen war. Eine Röthelstiftzeichnung dazu befindet sich im Louvre. Rembrandt hat diesen Mann um 1630 häufig gemalt und gezeichnet. Das tadellos erhaltene Bildchen ist ein ausgezeichnetes Beispiel von der Malweise des grossen Meisters aus dem Ende der Leidener Periode, ehe er sich in Amsterdam endgültig niederliess.

Der treffliche Radirer Peter Halm lieferte ein schönes Blatt nach einem reizenden Bilde des Adriaen van de Velde, einer Hirtenscene mit einer Kuh im Vordergrund, die Potter gewiss nicht besser gezeichnet und kaum so schön gemalt hätte. Das Bildchen athmet die friedliche, beruhigende Stimmung, welche Adr. v. d. Velde's Werken eigen ist. Es ist 1667 datirt. Die weiteren Abbildungen sind gut gelungene Phototypieen nach Avercamp (1655, also von dem 70jährigen Künstler!), ein schönes Beispiel der späten Zeit, worin er oft an van der Neer erinnert (sein letztes Bild in Kampen auf dem Rathhause ist 1663 datirt und noch eins seiner Meisterwerke!), nach dem Hauptbilde des Ludolph Backhuysen eine bewegte See von so hoher Qualität, dass man, wäre das Bild nicht bezeichnet, zögern würde, es diesem oft etwas dunklen und trüben Meister zuzuschreiben. Es erregte schon meine Bewunderung, als ich es in der Sammlung Hohenzollern-Hechingen sah, ein klares, helles Werk, ohne die oft störenden schwarzen Wolken, mit einer Ruisdael nahestehenden Luft. Nach einem guten Berchem, Figurenbild, ohne viel Landschaft — ein anziehendes Werk eines zuweilen langweiligen und doch so tüchtigen Künstlers. Nach einem herrlichen van Goyen — hier giebt die Reproduction nicht ganz die hohe Qualität dieser Marine, besonders giebt sie die feine Luft nicht genügend wieder. Nach einem Unicum, einer Waldlandschaft, welche an Jillis Rombouts erinnert, aber deutlich J. Hooft bezeichnet ist, ein Künstler, von welchem wir noch fast gar nichts wissen und von dem ich kein zweites bezeichnetes Bild kenne. Es folgt ein Jan Olis, eine sehr gute Wachtstube dieses Dordrechter Künstlers; im Museum zu Quimper befindet sich ein Bild, das vielleicht noch etwas besser ist, aber dieses Werk gehört doch zu seinen sehr guten Werken.

Vorzüglich ist der charakteristische Kopf eines Mitglieds der Familie Persyn von Jan van Ravesteyn. Höchst anmuthig der kleine Jacob van Ruisdael, ein Frühwerk, frisch in der Farbe, noch ohne jede Manier, ein Stück Düne mit niedrigen Bäumen, einem Bächlein und einer Schafheerde in der Ferne. Zu Dirck Santvoort's feinsten Bildnissen gehört die Eva Geelvinck, die Herr Gottschald in Amsterdam erstand.

Eine grosse Rarität stellt die folgende Abbildung dar: eine Studie von Frans Snyders für ein grosses Bild, ein reiches Stillleben mit Pfau, Schwan, Reh, allerlei Vögeln und einem schönen Hund, der an einem Knochen nagt. Dieses herrlich breit und saftig gemalte kleine Bild überragt manches grosse Werk an malerischer Wirkung. Das aus der Sammlung Schubart stammende reizende Stück von dem seltenen Adriaen Stalbemt, die Dorfstrasse am Canal, gehört auch wieder zu dem Besten, was wir von dem Meister kennen und ist z. B. dem Amsterdamer Bild weit überlegen. Ein Reitergefecht von Dirck Stoop, lebendig und an Wouwerman erinnernd; von diesem selbst eins der poetischen kleinen Frühbilder, nur ein Pferd, ein Mann mit einem weissen Hund, aber wie gemalt, wie gezeichnet, und in welcher sonnigen, lufterfüllten Landschaft!

Von Wynants ein kräftiges, frisches Bildchen, ein Weg an den Dünen entlang. Und zum Schluss ein sehr aparter Reinier Zeeman, eine Stadtansicht (Amsterdam, wo er lebte), anziehender als seine meisten Seebilder.

Wünschen wir dem Besitzer all' dieser Kunstschätze, dessen wohlgelungenes Portrait von Lenbach in Photogravüre diese kostbare Gabe ziert, einen langen durch nichts gestörten Genuss seiner mit so vieler Kenntniss, so vieler Liebe zusammengebrachten Sammlung!

A. Bredius.

Graphische Kunst.

Henri Bouchot. Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un Xylographe taillé en Bourgogne vers 1370. Paris, Émile Lévy 1902.

Seit den grundlegenden Arbeiten Jules Renouvier's, des feinsinnigen Kenners der Uranfänge graphischer Kunst, ist auf diesem Wissensgebiet in Frankreich kein Buch erschienen, das dem oben genannten an Werth und Bedeutung gleichkäme. Der Verfasser, der sich bisher in seinen Werken meist nur als Ikonograph einer jüngeren Epoche bekannt gemacht hat, erweist sich hier als ein ebenso gelehrter wie gediegener Kenner des XIV. und XV. Jahrhunderts. Er beherrscht das weitschichtige Gebiet jener glänzenden Kunstperiode bis in die entlegensten Winkel und zeigt sich in seinen mit äusserster Vorsicht geführten Untersuchungen als ein Gelehrter, der, von keiner Tradition beirrt, von keinem Autoritätsglauben geblendet, allein das Ziel im Auge hat, die Wahrheit zu finden. In diesem Sinne verdient sein Buch in der That „epochemachend" genannt zu werden. Es eröffnet ganz neue Gesichtspunkte für die Urgeschichte des Holzschnittes und bezeichnet auch insofern einen Merkstein in der kunstgeschichtlichen Litteratur unserer Nachbarn, als es, durchaus ernst und sachlich geschrieben, sich von der in Frankreich immer noch beliebten Schönrednerei, dem Causeur-Ton der Abbés des XVIII. Jahrhunderts, fern hält.

Seit Heinecken hat man sich daran gewöhnt, alle Incunabeln der Xylographie, vom Buxheimer Christoph an bis zu den Spätlingen unter den Blockbüchern, für deutsch oder niederländisch zu halten.[1]) Und doch hätte eigentlich die blosse Erwägung genügen müssen, dass ein so hochcultivirtes Volk, wie das französische, das in Architektur, Plastik und Malerei gerade im XIV. und XV. Jahrhundert Meisterwerke von bleibender Bedeutung geschaffen, dessen Miniaturmalerei durch Jean Foucquet auf eine selbst den Italienern überlegene Höhe gebracht worden war, sicherlich auch den Holzschnitt und Kupferstich nicht vernachlässigt haben werde.

Bouchot widmet sein Buch einem Holzschnitt, den er als den Ahnherrn aller xylographischen Drucke oder doch wenigstens als den Vater

---

[1]) Erst Schreiber's Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois et sur métal bezeichnet hierin einen erfreulichen Fortschritt.

aller bisher bekannten Holzschnitte betrachtet. Es ist, wie der Verfasser sagt, sicher nicht der erste seiner Art, aber der einzige Zeuge zahlreicher bisher geleugneter, gleichzeitiger Kunstwerke. Der Stock wurde mit anderen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgenutzten, in der Nähe der alten Abtei La Ferté-sur-Grosne (Dept. Saône-et-Loire) entdeckt und von dem als eifriger Sammler bekannten Drucker Jules Protat in Mâcon erworben. Ein Abdruck davon war auf der Pariser Weltausstellung von 1900 im Petit Palais zu sehen, aber an so versteckter Stelle, dass er, wie ich bekennen muss, auch mir entging. Bouchot erklärt die Arbeit, nicht nur des Fundortes wegen, sondern aus weiter unten zu berührenden schwerwiegenderen Gründen für burgundisch und datirt sie um 1370. — Er erzählt dann in ebenso ergötzlicher wie wahrheitsgemässer Weise, dass seit den Tagen des Abbé Marolles (1666), als Labruyère die Manie der Kupferstichsammler mit liebenswürdigem Spott beleuchtete, sich das Dunkel nicht wesentlich aufgehellt habe. Mariette, der Vieles gesehen und untersucht, hatte sein Wissen aufmerksamen Ohren anvertraut, aber nichts selbst geschrieben. Dieser Aufgabe unterzog sich erst der Dresdner Heinecken, der in seiner Idée générale d'une collection d'estampes (1771) vielfach den Ansichten der französischen Kunstfreunde Ausdruck gab. — „Frankreich war in der That damals das einzige Land in Europa, wo man auch der ‚Rarität' einen Platz in der wissenschaftlichen Forschung gönnte, aber man behandelte sie als etwas ganz Untergeordnetes, als einen Zeitvertreib, und den, der sich mit ihr beschäftigte, als einen glücklichen Müssiggänger."

„Der Ausgangspunkt", sagt Bouchot, „war also ziemlich bescheiden, aber das Buch von Heinecken verursachte eine gewisse Bewegung in Europa. Man ward gewahr, dass die Idee, so dicke Werke zu veröffentichen, eigentlich sehr beachtenswerth sei, und da die meisten Fürsten und grossen Herren ihre Kupferstichcabinette besassen, sprach man von diesen Dingen mit grösserem Respect. Indessen übten die sehr ehrenwerthen Meinungsäusserungen des germanischen Patriotismus, wie sie sich in dem Buche Heinecken's fanden, auch anderweitig einen grossen Einfluss, weil sie die ersten waren, die bekannt wurden. Seine unwissenschaftlichen Classificationen, besonders der graphischen Incunabeln, wurden schnell zu Worten des Evangeliums, und so ergiebt sich aus den von ihm geäusserten Meinungen, die durch seine Nachfolger: Bartsch, Weigel, Heller oder Passavant fortgesponnen und erweitert wurden, eine Thatsache, dass nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach die Deutschen diese Kunst vor jeder anderen Nation kannten. Die im Anfang bescheidene Muthmassung befestigte sich um so stärker, als die deutschen Arbeiten alle Nachbarländer in's Bereich ihrer Encyclopädie zogen und auf solche Weise die Specialisten jener Länder dazu verurtheilten, sich der deutschen Ideen zu bedienen. ‚Nicht eines der im XIX. Jahrhundert in Frankreich erschienenen Bücher, auch wenn es den auf ikonographischem Gebiet geachtetsten Namen trug, wagte eine Prüfung der in diesen wahrhaften ‚Bibeln'

behaupteten Thatsachen. Von dem Moment an, wo die grossen Gelehrten Deutschland's gesprochen — und ob sie auch selber, vor Raffael niederknieend, der grossen Kunst der Tradition ihre Huldigung darbrachten, — vermochte man nur sich mit ihren Aussprüchen in Einklang zu setzen. Die einzige Freiheit, die man sich zu erlauben wagte, bestand darin, von Zeit zu Zeit, aber in aller Unterthänigkeit, einer jener Ungeheuerlichkeiten zu widersprechen, die ihre Doctrin hervorbrachte.“

Ich habe diese Ausführungen Bouchot's wörtlich citirt, möchte aber gleich hier der Meinung entgegentreten, es handle sich bei ihm um Expectorationen eines thörichten Chauvinismus. Der Verfasser ist unabhängig und gerecht genug, im weiteren Verlauf seiner Untersuchung zu erklären, dass den deutschen Forschern in der That fast ausschliesslich das Verdienst gebührt, in das Chaos der unaufgeklärten Fragen Ordnung und Licht gebracht zu haben. Ob ihnen dabei das Abecedario Mariette's, wie Bouchot glaubt, wesentliche Dienste geleistet habe, möchte ich allerdings bezweifeln. Mariette hat Manches gewusst und erkannt, was deutsche Gelehrte später unabhängig von ihm fanden und für ihre Entdeckung hielten, — ich erinnere nur an die Abhängigkeit der sogenannten Baldini-Propheten und Sibyllen von den Aposteln des Meisters E S [2]) —, aber sein Abecedario ist doch zu sehr veraltet, um bei uns als Quelle für wissenschaftliche Untersuchungen herangezogen werden zu können.

Bouchot tadelt es mit Recht als eine der vielen vorgefassten Meinungen bei der Frage nach den Anfängen des Bilddrucks, dass man mit der Untersuchung des Abdrucks anfange, dass der Holzstock, die Form, die Platte, von denen der Druck herrühre, für das Studium nicht so viel gelte, wie das kleinste Stück Papier oder Pergament mit dem farbigen Abklatsch der eigentlichen Arbeit. „Wie erklärt sich“, sagt er, „durch ein volles Jahrhundert diese sonderbare Tendenz einer ganzen Klasse von Gelehrten, die mit Eifer die Reproduction untersuchen und das schaffende Urbild missachten? Ich will hier nicht einmal von der Geringschätzung der Ikonographen für den Holzstock oder die Kupferplatte, auch nicht von der erschreckenden, durch die gutgläubige Sorglosigkeit gerade der interessirten Kreise verschuldeten Zerstörung so vieler Holzstöcke reden. Anstatt diese Letzteren, die so werthvolle Fingerzeige für auf dem Papier des Abdrucks nur mühsam zu enträthselnde Merkmale boten, zum vornehmsten Gegenstande der Untersuchung zu machen, ging man ihnen mit vorgefasster Meinung aus dem Wege.“

Man wird dem Verfasser bei diesen Ausführungen unbedingt zustimmen müssen, und nur, wenn er es beklagt, dass wenige Privatleute die spärlichen Ueberreste von Holzstöcken gesammelt hätten, dass das Meiste verstreut, verbrannt, zerbrochen oder von den Würmern gefressen sei, die Museen aber sich um diese „Nichtigkeiten“ nicht bekümmert hätten, da weder das Cluny, noch der Louvre, noch die Bibliothèque

---

[2]) Vergl. Repertorium X. (1887), p. 99.

nationale Etwas davon besässen, so kann glücklicher Weise diese Behauptung nur für Frankreich oder Paris gelten. Das Germanische Museum in Nürnberg, das Bayerische National-Museum in München besitzen grosse Sammlungen alter Holzstöcke, Vieles findet sich in Basel, Bamberg, Berlin, Brünn u. s. w., aber das Meiste ist freilich in festen Händen, und ich zweifle, dass ein Kupferstichcabinet, das sich heute auf's Sammeln von Holzstöcken und Platten verlegen wollte, oft in die Lage käme, Erwerbungen von einiger Bedeutung nach dieser Richtung zu machen.

Der Holzstock der Sammlung Protat ist selbst nur fragmentarisch erhalten, das Bruchstück einer ungewöhnlich grossen, aber offenbar zum Abdruck bestimmten Nussbaum-Platte. Die Maasse betragen 600 : 230 mm bei etwa 25 mm Dicke. Er ist auf beiden Seiten benutzt, und zwar auf der einen für die Darstellung des Gekreuzigten, von der aber nur der bekehrte Hauptmann mit zwei Begleitern und der linke Arm Christi am Kreuz erhalten sind, auf der anderen für eine Verkündigung, von welcher lediglich der Körper des knieenden Engels (ohne Kopf und Arme) und dessen Flügelspitzen übrig blieben.[3]) Dass der Stock für den Abdruck bestimmt war, ergiebt sich ohne Weiteres aus der Stellung der Centurionengruppe zur Linken Christi und aus der nur im Abdruck richtig lesbaren Uncial-Legende: „Vere Filius Dei erat iste“ auf dem Spruchband. Der Schnitt ist in sehr kräftigen, gleichmässig breiten Linien ausgeführt und, wie das bei den ältesten Xylographieen typisch, ohne alle Schattenangaben. Die Dicke der Conturen erreicht an einzelnen Stellen 4 mm und beträgt bei den dünnsten Strichen immer noch $1^1/_2$ mm. Was an den Figuren der Kreuzigungsgruppe sofort auffällt, ist das vollständige Fehlen brüchiger Falten, das alterthümliche Gepräge der Costüme und Waffen und die in sauberen Uncialen abgefasste Legende auf dem Spruchband. Man würde nach diesen Kennzeichen immerhin die Arbeit an den Anfang des XV. Jahrhunderts setzen, wenn Bouchot nicht mit überzeugenden Gründen und an der Hand datirter Denkmale für alle Einzelheiten des Costümes den Beweis führte, dass der Protat-Holzschnitt schon um 1370 entstanden sein müsse, also älter sei als die Mehrzahl der von Weigel und Zestermann, Schmidt oder Schreiber aufgeführten frühesten Blätter.

Nachdem man in den sechziger Jahren, d. h. zu Weigel's Zeit, bei der Datirung der xylographischen Incunabeln im Allgemeinen die Tendenz gezeigt hatte, ihre Entstehung zu früh anzusetzen, machte sich drei Decennien später bei Wilhelm Schmidt und Schreiber ein Rückschlag geltend,

[3]) Bouchot nimmt an, dass für das ganze Kreuzigungsbild ausser dem erhaltenen Fragment noch drei andere Stöcke nöthig waren: einer für das Kreuz des bösen Schächers rechts, und zwei weitere für den Gekreuzigten, die Gruppe der Marieen und den guten Schächer. Die ganze Darstellung müsste dann mehr als einen Meter breit und etwa 600 mm hoch gewesen sein.

und man ging nunmehr wohl nach der anderen Seite ein wenig zu weit. Immer liess man sich aber mehr von allgemeinen Empfindungsgründen, vom Gesammteindruck der Denkmale bei ihrer Datirung leiten, als es in einer so wichtigen Frage recht und billig war. — Mit dieser Methode endgültig gebrochen zu haben, ist das grosse Verdienst Bouchot's. Von der richtigen Erwägung ausgehend, dass Untersuchungen so subtiler Art nur dann zu befriedigenden Ergebnissen führen können, wenn man die Specialistenbrille ablegt und die Dinge in ihren Beziehungen zu einander vom allgemeinen Gesichtspunkt der Kunstgeschichte eines ganzen Volkes aus betrachtet, hat er die Mühe nicht gescheut, den Protat-Holzstock mit datirten oder datirbaren Sculpturen, Miniaturmalereien, Tapisserieen, Grabplatten u. s. w. zu vergleichen.

Ich will hier nicht verschweigen, dass mir auf den ersten Blick ein Umstand in Anbetracht der frühen Datirung des Holzschnittes befremdlich erschien, nämlich der dem zweiten Krieger offenbar mit bewusster Absicht vom Künstler verliehene jüdische Typus. Es ist mir für diese fast carikirende Art der Gesichtsbildung mit krummer Nase, aufgeworfener Unterlippe, schräggestellten, listigen Augen und spitzem Kinnbart wenigstens kein Analogon auf anderen Holzschnitten oder Stichen bekannt, und Bouchot sagt selbst, dass man den Centurionen mit seinen Begleitern, in Uebereinstimmung mit den Vorschriften der mittelalterlichen Mysterienbühne, im XIV. Jahrhundert noch als römische Soldaten betrachtete und nicht durch Judenhüte und andere entehrende Abzeichen zu Israeliten stempelte, wie dies nach 1400 bei Malern, Bildschnitzern und Miniatoren üblich wurde. — Aber dies Bedenken wird hinfällig durch die sehr eingehenden vergleichenden Studien des Verfassers über das Costüm. Es versteht sich von selbst, dass Tracht und Bewaffnung der drei Soldaten der Zeitmode und dem Ort, an welchem der Künstler thätig war, entsprachen. Bouchot weist nun nach, dass das niedrige dreitheilige Barett des Hauptmanns mit der grossen Straussenfeder, sein bis über die Kniee herabreichender, vorn mit vierzehn riesigen Knöpfen geschlossener, unter dem metallenen Gliedergürtel seitlich offener Waffenrock, die einfachen Beinschienen ohne spitze Kniekacheln, die noch nicht schnabelförmig verlängerten, der Fussform sich anschmiegenden Eisenschuhe dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts angehören. Zum Vergleich citirt er die um 1380—1390 entstandenen Miniaturen einer Bibel Philipp des Kühnen von Burgund (gest. 1404) in der Pariser Nationalbibliothek, das Gebetbuch des Herzogs von Berry vom Ende des XIV. Jahrhunderts, verschiedene Grabsteine von 1372 in Neuchâtel u. a. m.

Um die peinliche Sorgfalt der vergleichenden Untersuchungen Bouchot's nur an einem Beispiel zu zeigen, erwähne ich, was er über die Figur des Hauptmanns sagt. Bart und Haare desselben sind in ihrer Anordnung von durchaus mittelalterlicher Art. Der Schnurrbart beginnt unter der Nasenwurzel und hat die Form eines umgekehrten Fragezeichens, die Haare sind wie Hobelspähne gelockt. Die Mode, einen Bart

zu tragen, kam im XIII. Jahrhundert ganz ab und wurde in Frankreich erst zur Zeit Philipp des Schönen wieder aufgenommen. Ein gutes Beispiel dafür bietet das 1342 in Avignon entstandene Bildniss des Königs Johann von Frankreich (Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine). Von 1340 ab ist der Bart bei den oberen Klassen der Krieger die Regel. Die Engländer unter Eduard III. und dem Schwarzen Prinzen, diese Fürsten selbst mit einbegriffen, tragen den heut noch üblichen Schnurrbart, ebenso einige Deutsche. In Frankreich ist der zugespitzte Bart Mode, aber in allen französischen Darstellungen bleibt er, wie die Statuen und Grabmäler der Kirchen oder die Miniaturen beweisen, nicht ohne besondere Pflege: er ist frisirt, und die Spitzen sind mit dem Eisen gekräuselt. Von Interesse für den vorliegenden Fall ist ein hl. Philippus vom Grabmal Philipp des Kühnen in Dijon (entstanden 1387—1393), der in Bart- und Haartracht ganz dem Centurionen des Protat-Holzschnittes gleicht. Noch wichtiger, weil auch für die Localisirung nicht ohne Bedeutung, erscheint ein ehemals Mr. Baudot in Dijon gehöriger, zwischen 1360 und 1370 datirbarer Altarflügel aus der Abtei Cluny, wenige Meilen von La Ferté-sur-Grosne, auf dem Christus und die ihn ergreifenden Schergen den „Fragezeichen-Bart" und die „Hobelspahn-Locken" tragen. Nur kurze Zeit nach 1380 verschwindet der Bart bei anderen Gestalten als denen der Apostel oder Christi. Der Herzog von Berry, der ihn in seiner Jugend trug, rasirte ihn nach 1380. Ludwig I von Anjou, König von Sicilien, trug ihn bei der Gründung des heiligen Geistordens im Jahre 1353.[4]) Sein Sohn Ludwig II hat ihn 1400—1410, nach dem schönen Aquarell im Pariser Cabinet, nicht mehr.

Deuten also Bart- und Haartracht mit grosser Wahrscheinlichkeit auf eine Entstehung des Holzschnittes um 1370, so bestätigen diese Datirung auch andere aus dem Costüm sich ergebende Gründe. Die mässig hohe Kopfbedeckung des Centurionen mit zwei rundumgehenden Falten scheint aus weichem Filz gemacht. Vielleicht diente sie ursprünglich nur dazu, den Kopf vor directer Berührung mit dem Helm zu schützen. Da man sie leichter und bequemer fand, behielt man sie dann allein bei und schmückte sie. Sie kommt relativ selten vor. Bouchot citirt als Beispiel den St. Longinus auf einer Elfenbeinschnitzerei der Sammlung Spitzer (um 1360—1380), eine Persönlichkeit vom Hofe Ludwig's von Bourbon, Grafen von Clermont, und namentlich die Gestalt des Herzogs von Flandern: Louis de Mâle in Saint-Pierre zu Lille.[5]) Er trägt auch wie der Centurio eine Agraffe daran zur Befestigung der Feder. Deutschland bleibt in den Moden der Krieger einige Jahren hinter Frankreich zurück, doch findet Bouchot auch hier ein Beispiel für eine ähnliche Kopfbedeckung bei dem Ritter Johann von Wertheim (gest. 1407) auf dem

---

[4]) Vergl. das Ms. 4274 der Bibliothèque nationale.

[5]) Vergl. über dies Grabmal Bouchot p. 59.

Grabmal seiner beiden Frauen.[6]) Dass dieser Hut, der sogenannte „Biberhut“, nur von den Vornehmeren im Verein mit kostbaren Metallgürteln, Edelsteinagraffen etc. getragen wurde, bezeugen auch höchst interessante schriftliche Quellen, die der Verfasser als Belegstellen herbeizieht. Aus einem Begnadigungsbrief der Zeit geht hervor, dass die Heerführer grösserer Truppentheile von ihren Gefangenen besonders silberne Gürtel und Biberhüte („ceintures d'argent, chapeaux de bièvre“) zu erlangen suchten. Ein Document der Archives nationales besagt, dass zu Chevreuse ein gewisser Wilhelm Remy und sein Schwiegersohn, von den Engländern gefangen genommen, sich nur dadurch befreien konnten, dass sie 4 Straussenfedern und 500 Nägel zum Beschlagen der Pferde hergaben.[7]) Die Straussenfeder hatte in den Augen der Bandenführer etwa den Werth unserer Decorationen. Sie wollten sich dadurch von ihren Leuten unterscheiden und steckten sie auf, wo sie sie fanden.[8]) Die Feder des Centurionen ist daher nicht auf die blosse Phantasie des Künstlers zurückzuführen, sondern bedeutet ein Abzeichen seines militärischen Ranges.

Bouchot sagt weiter, dass der Centurio ohne Zweifel einen Kettenpanzer trage, der unter dem Ueberrock verborgen sei. Letzterer, mit ziemlich weiten Aermeln, reicht bis zu den Waden herab und ist vorn mit einer Reihe von vierzehn sehr grossen Knöpfen geschlossen. Zum Vergleich für diese Mode bietet der Verfasser eine französische Miniatur im Museum Westreenen im Haag, darstellend Jean de Vaudétar, der Carl V ein Buch überreicht. Sie rührt vom Hofmaler des Letzteren: Jan von Brügge her. Auffallend sind die grossen Knöpfe, deren Vorkommen auf burgundischen Kunstwerken des XIV. Jahrhunderts Bouchot noch durch Abbildung anderer gleichzeitiger Denkmale bekräftigt. Sie finden sich auch bei den Henkern der ersten Ausgabe der Apokalypse.[9])

Es würde zu weit führen, dem Verfasser in alle Einzelheiten seiner Untersuchungen über das Costüm der Krieger des Protat-Holzschnittes zu folgen. Kommt es doch nur darauf an, zu zeigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt Bouchot die Quellen benutzt hat und wie vorsichtig er dabei zu Werke geht. Für die gezähnten Schulterstücke des letzten Kriegers und für die Handschuhe zieht er die Grabplatte eines 1344 gestorbenen burgundischen Ritters, für die eigenthümliche Partisane oder Hippe ein Original des XIV. Jahrhunderts im Luzerner Museum heran.

---

[6]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck Taf. 229 und bei Bouchot p. 83.

[7]) „Quatre plumes d'ostruce et cinc cenz clouz à ferrer chevaux . . . . . disant et affirmant (yceulx Angloys) que ou cas que yceulx prisonniers ne feroient, comment que ce feust, qu'ils eussent les plumes et clouz dessus diz, bien briefment ils les mettroient à mort.“

[8]) Die Capitaine der grossen Compagnieen, die Frankreich zu Beginn der Regierung Carl V (1364—1370) ausbeuteten, gaben nach Froissart frei Geleit für jede Art von Waaren, ausgenommen Straussenfedern. Wenn ihnen diese in die Hände fielen, eigneten sie sie sich einfach an. (Bouchot p. 85.)

[9]) Vergl. die Abbildung bei Bouchot p. 87.

Die Bassinetform findet er in den Miniaturen eines französischen Manuscriptes der Bibliothèque nationale (f. fr. 2813) um 1380, die sehr weiten Aermel an der bekannten St. Georg-Statuette von Jacques de Baerze in Dijon. Schliesslich widmet er noch eine eingehende Untersuchung der auf Holzschnitten, wie schon erwähnt, durchaus ungewöhnlichen Uncial-legende.

Vom XII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts findet sich auf den Grabmälern die unter dem Namen „Unciale" bekannte, wundervolle gothische Capital-Schrift. Vom Ende des XIV. ab wird sie durch die eckige, gothische Minuskel ersetzt. Nach Bouchot verschwindet sie nicht ganz, aber sie verändert sich und ist eben nicht mehr die eigentliche „Unciale". Man findet sie noch defigurirt in den Miniaturen eines von Jean Foucquet gemalten Gebetbuches des Étienne Chevalier, auf Glasmalereien und Gemälden und — aber seltener — auf Grabsteinen. Es scheint, dass sie seit den Jahren 1360—1370 für die Menge nicht mehr gut lesbar war, jedenfalls findet sie auf Holzschnitten höchstens für einzelne Initialen Verwendung, aber niemals für ganze Inschriften. In den Siegeln, wo sie wohl auch nur traditionell aufrecht erhalten wird, ist sie nach 1400 ausserordentlich selten. Eine der schönsten Uncial-Legenden trägt der bei Bouchot (p. 106) abgebildete Grabstein des Sire d'Argilly von 1343. Nach 1380 werden sie seltener. Ein 1380 gestorbener Ritter Jean Bonnet, in der Sainte-Chapelle beigesetzt, trägt auf seinem Grabstein eine gothische Minuskel-Inschrift, ebenso Étienne Boulard (1397). Von 1360 ab, und selbst schon früher, macht sich nach Bouchot eine starke Tendenz zur Gothik geltend, man mischt gern Unciale und Minuskel, und nach 1390 findet sich für die ältere Form kein Beispiel mehr.

Sehr beachtenswerth scheinen mir die Ausführungen Bouchot's über die Localisirung von Holzschnitten. Man ist bisher ohne Zweifel mit einer für wissenschaftliche Untersuchungen bedenklichen Leichtfertigkeit bereit gewesen, den Fundort eines primitiven Holzschnittes für den Ort seiner Entstehung zu halten, und da die Klöster ja heute noch die ergiebigste Quelle für die Incunabeln der Xylographie bilden, die sich in den Deckeln von Manuscripten, Brevieren oder als Canonbilder in den Missalien eingeklebt finden, war man in vielen Fällen geneigt, sie kunstübenden Mönchen zuzuschreiben. Die Möglichkeit einer solchen Entstehung soll in einzelnen Fällen [10]) durchaus nicht geleugnet werden, aber ich möchte sie nicht als Regel gelten lassen, so wenig wie den Schlussfolgerungen der Ikonographen aus Wasserzeichen oder Farben bei bemalten Abdrücken irgend welche zwingende Beweiskraft für die Locali-

---

[10]) Die Wiener Hofbibliothek bewahrt z. B. 6 Exemplare eines anonymen Stiches: St. Benedict und der Mönch Romanus (P. II. 94. 58. und 236. 473), die sämmtlich aus Handschriften des Klosters Mondsee stammen. Dass sie dort auch entstanden sind, bestätigt eine ebendaher stammende gegenseitige Holzschnittcopie mit der xylographischen Aufschrift: MANSEE und dem Datum 1520 (Schreiber I. p. VII und II. p. 32 Note*), von der die Hofbibliothek 3 Exemplare besitzt.

sirung zukommt. Die Erzeugnisse des Bilddrucks sind eine zu bewegliche Waare im XV. Jahrhundert, und wenn sich auch nachweisen liesse, dass dies oder jenes Lackroth specifisch *schwäbisch* sei, oder dass das lichte Apfelgrün mit einem Zusatz von Weiss *nur* in Tegernsee gebraucht wurde, so liegt es doch auf der Hand, dass man in Bayern oder Schwaben mit diesen „Localfarben“ auch Holzschnitte illuminiren konnte, die aus den Niederlanden oder Frankreich importirt waren.

Bouchot würde, wie er (p. 109 u. ff.) ausführlich erklärt, auch bei dem Protat-Holzschnitt dem Fundort für die Localisirung kein allzu grosses Gewicht beilegen, wenn es sich hier um einen blossen *Abdruck* handelte und nicht um den Originalstock *selbst*. Aber ein noch beachtenswertherer Umstand kommt hinzu, dass nämlich die Verkündigung auf der Rückseite vom Holzschneider offenbar unvollendet zurückgelassen wurde. Die schwarzen Vierblätter, die den Grund bis zum Fussboden herab füllen sollten, sind zwischen den Flügeln des Engels und unter denselben nicht ausgeführt, sondern als schwarze Quadrate im ersten Stadium ihrer Vollendung stehen geblieben. Es ist wenig glaublich, dass ein herumziehender Bilddruckhändler unvollendete Holzstöcke mit sich geführt und solche zufällig in La Ferté zurückgelassen habe. Der Stock wurde im Winkel eines Gebäudes unweit Sennecey gefunden, wohin er wahrscheinlich während der Revolution aus den Trümmern eines reichen 1793 zerstörten Klosters gelangt war. Aus der von Bouchot erzählten Geschichte der Abtei La Ferté, die, nur wenige Kilometer von Sennecey entfernt, am Ufer der Grosne lag, geht hervor, dass das 1113 gegründete Kloster sich von seiner berühmteren Schwester Cluny besonders durch die eifrigere Pflege der Künste und Wissenschaften unterschied. 1567 plünderten die Hugenotten das Gebäude, und in der Revolution wurde es als Nationalgut verkauft, in ein Schloss verwandelt, der Besitz an Mobiliar und Kunstwerken in die umliegenden Dörfer verstreut. Noch heut findet man dort, z. B. in Laives, Mauern, die aus Fragmenten zerbrochener Statuen bestehen; der Schlosshof ist mit Sculpturresten gepflastert. In dieser Gegend kann also der Protat-Holzstock sehr wohl etwa als Keil unter eine Fliese des Bodenbelags gelangt sein, und es ist leicht möglich, dass beim Transport der Kloster-Materialien nach Laives oder in dessen Umgegend die Holzstöcke zum alten Eisen geworfen oder auf gut Glück anderweitig verwendet wurden.

Die Frage, ob die Abtei La Ferté im XIV. und XV. Jahrhundert eine Art Centrale für die Herstellung und Verbreitung jener burgundischen Holzschnitte war, die, heut in alle Welt verstreut, ihr Heimathsrecht verloren haben, lässt sich nicht entscheiden. Es ist aber anzunehmen, dass auch die Mönche anderer französischer Klöster in ähnlicher Weise den Bilddruck pflegten. Bouchot verspricht in seiner oben erwähnten, grösseren Publication nachzuweisen, weshalb sich von diesen Blättern so wenige in ihrem Mutterlande erhalten haben, während man sie in Deutschland sorgfältiger aufhob und vor Zerstörung bewahrte. „Bei uns“, sagt er,

„war das Bild etwas Persönlicheres, man klebte es an die Wand, um sich vor Schlaganfällen oder der Pest zu schützen, oder man heftete es als Amulet in die Kleider. Seltener geschah es, dass es die Wohlhabenden in ihre Hochzeitstruhen und Schränke klebten. In Deutschland empfingen die von den Cisterciensern abhängigen Klöster ihre Bilddrucke vom Ordenschef durch die fahrenden Brüder. Sie klebten sie in die Bücher ihrer Bibliothek, nicht ohne sie zuweilen mit einer Aufschrift, sei es mit der Feder oder mit einer geschnittenen Stampiglie versehen zu haben“ Kloster Tegernsee, das heut als das wichtigste Centrum für den Holzschnitt betrachtet wird, war nach Bouchot's Ansicht nur ein Hauptsammelplatz der fremden Production. In Frankreich, wo man die Blättchen lediglich ihres schützenden Werthes halber achtete, musste ihre Vernichtung um so gründlicher sein, als man sie ganz für das Bedürfniss des Tages verwendete.

Ich will nicht verschweigen, dass mir die von Bouchot behauptete Verschiedenheit in der Werthschätzung und Verwendung der ältesten Bilddrucke bei den Franzosen und Deutschen ein Wenig problematisch vorkommt. Wir wissen ja so gut wie garnichts über ihre Verbreitung im XV. Jahrhundert, und Wilhelm Schmidt hat mit Recht schon darauf hingewiesen, dass alle die heut von uns als Unica und Rarissima betrachteten Holzschnitte und Kupferstiche ursprünglich jedenfalls in Hunderten von Exemplaren verbreitet waren, und dass in zahllosen Fällen auch das letzte Exemplar den Zufälligkeiten der Zeit und dem Unverstand zum Opfer gefallen sein wird. Eher würde ich noch glauben, dass man bei der in Frankreich wie in Italien zu allen Zeiten grösseren Werthschätzung formaler Schönheit, mit einem Worte: bei dem besseren Geschmack unserer Nachbarn in künstlerischen Dingen, mit den primitiven Erzeugnissen gothischer Kunstübung jenseits des Rheins gründlicher aufgeräumt habe, besonders im achtzehnten Jahrhundert, wo das Wort „gothisch“ einen ausgesprochenermassen geringschätzigen Klang hatte und so viel wie hässlich oder geschmacklos bedeutete.

Sehr gewagt wegen ihrer unberechenbaren Tragweite scheint mir auch vorderhand Bouchot's Hypothese, dass die aus Frankreich importirten Holzschnitte häufig in Deutschland mit Stampiglien aufgedruckte Schriftzusätze erhielten. Dass sie in Tegernsee und anderswo von den Besitzern colorirt wurden, dass man gelegentlich auch den Namen des dargestellten Heiligen, ein Gebet an ihn oder dergleichen darauf schrieb, hat nichts innerlich Unwahrscheinliches. Die Annahme eines nachträglichen Aufdrucks von Schrift ist aber wegen der Umständlichkeit und Zwecklosigkeit dieses Verfahrens doch bedenklich. Jedenfalls wird man hierfür noch eine eingehendere Beweisführung des gelehrten Verfassers abwarten müssen.[11]) Die wichtigste Handhabe zur Beurtheilung der

[11]) Bouchot erwähnt p. 110 den Fall, dass ein deutscher Händler auf dem Markt von Amiens Malereien zu herabgesetzten Preisen verkaufte, es fehle aber, sagt er, an entsprechenden Nachrichten über den heimlichen Bilderhandel in den Provinzen.

Wiegendrucke des Holzschnittes bildet meines Erachtens nach wie vor eine von künstlerischen Gesichtspunkten ausgehende Stilkritik, und wir wollen nicht im ersten Feuereifer der Entdeckung neuer, unseren Vorgängern unbekannter Thatsachen in den umgekehrten Fehler verfallen, nunmehr alle in Tegernsee gefundenen Holzschnitte, selbst wenn sie xylographischen Text in deutscher Sprache aufweisen, für französisch zu halten. — Bouchot ist selbst viel zu unparteiisch und scharfsichtig, um einer solchen kritiklosen Uebertreibung seiner Theorieen das Wort zu reden.

Ich muss es mir versagen, hier noch auf die Muthmassung Bouchot's einzugehen, der Protat-Holzschnitt sei vielleicht auf ein älteres Vorbild zurückzuführen, speciell auf ein Wandgemälde an der Wölbung der St. Martins-Kapelle zu Laives, das nach urkundlichen Berichten bei der Renovirung im Jahre 1553 unter dem Mörtel gefunden wurde und eine Scene aus der Passion mit dem Datum 1302 dargestellt haben soll.[12]) Mehr Wahrscheinlichkeit hat m. E. die Annahme, der Holzstock sei bei seinem ungewöhnlichen Format für den Abdruck auf Stoff bestimmt gewesen, ähnlich der sogenannten „Tapete von Sitten“ oder dem Antependium von Narbonne im Louvre.

Die Untersuchungen Bouchot's werfen zugleich höchst interessante Streiflichter auf eine Reihe bekannter und bisher unbedenklich für deutsch oder niederländisch gehaltener Holzschnitte, so dass man schon jetzt mit grösster Spannung seiner demnächst zu erwartenden Publication der 200 xylographischen Incunabeln der Pariser Nationalbibliothek entgegensehen kann. Der Verfasser betrachtet die Abhandlung über den Protat-Holzschnitt bescheidener Weise nur als eine Art von Vorwort für das grössere Werk. In diesem soll eine Gruppe von etwa 30 Blatt veröffentlicht werden, die Bouchot im Widerspruch mit der Zuweisung der deutschen Ikonographen aus inneren wie äusseren Gründen für Frankreich

---

Diese Händler seien in der That ursprünglich Betrüger und Fälscher gewesen, und die gesetzlichen Strafbestimmungen waren in Frankreich für Diejenigen, die bewegliche Lettern schnitten, andere als für die Siegelstecher oder Grabplattengraveure. Das Schneiden und Formen von Buchstaben wurde zu Ende des XIII. Jahrhunderts der Falschmünzerei gleich geachtet und ebenso bestraft. — Die Kleinhändler und Hausirer vermieden deshalb, um allen Behelligungen zu entgehen, das Anbringen von Schriftzeichen auf ihren Bilddrucken. Die für den Export bestimmten Tafeldrucke, so weit wir sie heute für die burgundischen Lande, den Hof zu Avignon, die Ordenssitze der Cistercienser: Cluny oder Clairvaux in Anspruch nehmen möchten, trugen ursprünglich keine Inschriften, und wo man solche dennoch findet, sind sie mit der Hand oder mit Stampiglien nachträglich hinzugefügt.

[12]) Bouchot bemüht sich, p. 115 darzuthun, dass die „Passionsscene“ eine Kreuzigung gewesen sein könne und die Jahreszahl vielleicht 1361 gelautet habe Das L in MCCCLXI war möglicher Weise unten beschädigt und gab so zu einer falschen Lesart Anlass. Urkundliche Nachrichten aus so früher Zeit sind aber erfahrungsgemäss nur mit äusserster Vorsicht zu benutzen und fast werthlos, wenn man, wie hier, auf sie allein angewiesen ist.

oder die burgundischen Lande in Anspruch nimmt. Sie haben die gleiche Provenienz, stammen aus der der Bibliothek 1832 und 1839 legirten Sammlung Hennin und wurden grösstentheils in Lyon oder dessen Umgegend gefunden. Soweit Bouchot in seiner vorliegenden Abhandlung Reproductionen dieser Holzschnitte giebt, wird ihm jeder Sachkundige ohne Weiteres zustimmen. Entschieden französisch ist die p. 14 abgebildete, sogenannte Madonna von Lyon, was übrigens schon Passavant (I. p. 155) und Schreiber (Nr. 1069) anerkannt haben, ebenso wahrscheinlich der hl. Lambertus (p. 25) und der ziemlich rohe hl. Bartholomäus (p. 27), beide mit dem Wappen der La Marck. Nicht unwahrscheinlich halte ich die französische Provenienz bei dem sehr alterthümlichen hl. Christoph in der Sammlung des Fräulein Przibram in Wien, den Schreiber (Nr. 1355) als muthmasslich oberdeutsche Arbeit anführt, und namentlich bei dem ungemein frei und elegant bewegten hl. Georg der Sammlung Rothschild (p. 113), als dessen Heimath Schreiber (Nr. 1434) Lothringen vorschlägt.

Dass es auch eine Gruppe sehr früher französischer Kupferstecher giebt, deren Thätigkeit bis in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts zurückreicht, gedenke ich in meiner Geschichte des nordischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert darzuthun. Schon 1889 publicirte ich eine französische Spielkarte der primitiven Zeit[13]) und im Repertorium[14]) ist der „Meister des Bileam" als wahrscheinlich französischer Stecher um 1440—1450 eingeführt, eine Vermuthung, die mir inzwischen fast zur Gewissheit wurde. — Das ändert natürlich nichts an der Thatsache, dass der Kupferstich in der zweiten Hälfte des XV. bis über die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinaus in Frankreich stagnirte, während die grossen, führenden Meister in Deutschland: E S, Martin Schongauer und der Meister des Hausbuches die Technik der neuen Kunst weiter ausbildeten, bis sie Albrecht Dürer und die Kleinmeister zu glänzender Höhe emporführten. Erst im XVII. Jahrhundert haben die französischen Portraitstecher der heimischen Kunst die Selbständigkeit und Unabhängigkeit zu verleihen gewusst, die man bei ihren Vorgängern von Jean Duvet bis zu Étienne Delaune, von der Manieristen-Schule von Fontainebleau bis zu Claude Mellan vermisst.

Ich habe der in der That ausgezeichneten und grundlegenden Arbeit Bouchot's gegenüber mit Lob und Anerkennung nicht zurückgehalten, einen kleinen Tadel vermag ich aber doch nicht zu unterdrücken: Es geht durch das ganze Buch ein leiser, natürlich in die liebenswürdigen Formen gallischer Höflichkeit gekleideter Ton des Vorwurfs gegen die deutschen Ikonographen, als hätten sie lediglich aus Anmassung und falsch angebrachtem Patriotismus französische Kunstwerke für Deutschland an-

[13]) Chronik für vervielfältigende Kunst II. p. 2 und 23.

[14]) Bd. XVII (1894), p. 353.

nectirt. Das entspricht denn doch nicht den Thatsachen. Im Gegentheil: wir Deutschen haben uns viel mehr als es bei irgend einem andern Volk geschehen ist, um fremde Kunst gekümmert und stets bereitwillig anerkannt, was die Nachbarn im Süden oder Westen Grosses geschaffen. — In Frankreich hat man das nie in gleichem Maasse gethan. Erst seit etwa zwanzig Jahren beginnen die französischen Gelehrten zu reisen und auch unserer deutschen Kunst die Beachtung zu schenken, die ihr gebührt. Das Interesse an den vervielfältigenden Künsten des XV. Jahrhunderts hat bis zu Bouchot geschlummert. Niemand im Lande hat vor ihm geahnt, dass es eine nationale Kunst des Bilddrucks zu so früher Zeit gegeben, weder Mariette, noch Duchesne und Duplessis, weder Robert-Dumesnil noch Baudicour, die doch einen „Peintre-graveur français" schrieben. Auch Dutuit betrachtete sich auf diesem Gebiet, wie ich durch eine ganze Reihe auf sein „Manuel" bezüglicher Briefe beweisen kann, als absoluter Laie. Da ist es, meine ich, nicht zu verwundern, dass wir Deutschen von dieser in ihrem eigenen Vaterlande unbekannten Kunst bisher wenig Notiz nahmen.[15]) Bouchot's Arbeit wird darin sicherlich Wandel schaffen, und es ist hocherfreulich, dass das ihm unterstellte, durch die Schätze seiner „Réserve" berühmte Pariser Cabinet endlich aus seiner Reserve heraustritt und die Fragen lösen hilft, die uns Allen am Herzen liegen.

Die französische Kunst hat sich vom XIV. und XV. Jahrhundert an in stetig aufsteigender Linie entwickelt, aber sie hat das seltsame Schicksal gehabt, dass ihre ältere Periode etwa bis zu François Clouet, dessen Zeichnungen heut noch vielfach unter Holbein's Namen gehen, der wissenschaftlichen Forschung ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Die grossen Bildhauer „entdeckte" man, so zu sagen, erst, als ihre Werke durch das Musée de Sculpture comparée im Trocadéro zum Gemeingut der Gebildeten gemacht wurden (1882). Die köstlichsten Schöpfungen der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts sind bis zur Stunde — das hat erst unlängst wieder die Brügger Ausstellung bewiesen — unter dem Gattungsnamen der „Niederländischen Schule" verborgen und müssen Stück für Stück zurückerobert werden. Es wäre ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen, dass sich auch für sie bald ein zweiter Bouchot fände.

Max Lehrs.

---

[15]) Es sei hier ausdrücklich betont, dass schon Passavant (I. p. 154 u. ff.) ausser den Blockbüchern auch einige französische Holzschnitte des XV. Jahrhunderts erwähnt, und dass deren Zahl durch Schreiber sehr erheblich vermehrt wurde.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Urkundliches zu den Fresken Baldovinetti's und Castagno's in S. Maria de' Servi zu Florenz. Wir kennen den Wortlaut des Vertrags, womit Baldovinetti sich am 27. Mai 1460 verpflichtete, gegen ein Honorar von 20 Goldgulden, welche aus einer Stiftung des Arrigo Arigucci zu bezahlen waren, im Vorhofe der Annunziata das dort noch heute vorhandene Wandgemälde der Geburt Christi auszuführen (s. *Tonini*, Il Santuario della SS. Annunziata, Firenze 1876 pag. 270). Auf die Herstellung selbst nun beziehen sich die folgenden Vermerke in den im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrten Büchern des Klosters:

1460. Richordo si fa chome *Alexo djpintore* tolse a djpignere dal chonvento certe dipinture direto alla nuntiata le qualj siamo obrigatj a fare djpignere per una certa limosine ci fe Arigho Ariguzzi, ebe decto Alexo chome appare per una scripta dj sua mano (eben der obenangeführte Vertrag) fiorinj tre larghj nel tempo dj maestro bartolomeo da montepulciano, e dj frate biagio procuratore, valsono lire sedicj soldj quattro . . . . Ll. 16 ss. 4
(Libro di Ricordanze 1433 e 1439—1484 No. nuovo 48 a c. 91^t)

1462 adj 21 d'agosto. A *Alexo baldovinettj* Ll. una ss. dieci portò el decto per comperare azurro che gli mancava pella dipintura che fa per arigo arigucci e fior. otto larghi sono per parte di fj. 20 di sugello debba avere di suo fatiga per dipignere detta storia, portò edecto al quaderno di chi porta a. c. 46 a libro segn° b. c. . . . (leer)
Ll. XXXXIIII ss. XIIII.

1462 adj 6 settembre. A *Alexo dipintore* Ll. tre ss. dieci pagamo a luj dco per resto di fj 20 di sugello doveva avere dal convento per suo faticha di djpingnere la *storia della natività* di X° (cristo) allato alla porta della chiesa per arigho arighucci a nostre spese portò edetto al quaderno di chi porta c. 47 a libro segn° bac. 204 Ll. III ss. X.
(Libro d'Entrata e di Uscita dal 1462 al 1469 No. nuovo 690 a. c. 95^t e 97^t).

Vasari (II 671) berichtet von drei Fresken, die Andrea del Castagno in der Annunziata ausgeführt habe. Zwei davon sind neuerdings zum Vorschein gekommen: in der 3. Kapelle des linken Seitenschiffs die Dreieinigkeit vom hl. Hieronymus und zwei hl. Frauen verehrt, und in der zweiten der hl. Giuliano, allerdings nicht mehr in unversehrter Voll-

ständigkeit erhalten (die letztere Freske, im vergangenen Frühling aufgefunden, wurde sonderbarer Weise gleich wieder mit dem davor gehängten grossen Bilde des G. C. Lotti zugedeckt, ohne dass dessen Besichtigung irgend Jemandem gestattet worden wäre!). Während nun über diese beiden Arbeiten in den Urkunden des Klosters keine Aufzeichnung zu finden ist, weil sie direct auf Bestellung der Corboli und Galliani, die das Patronatsrecht der betreffenden Kapellen besassen, hergestellt wurden, hat sich eine solche über die dritte Freske erhalten, da diese in Folge eines dem Orlando de' Medici († 15. Dec. 1455) gegebenen Versprechens (wohl in Folge von irgend welchen Diensten, die er dem Kloster erwiesen) auf Kosten des letzteren in dessen Kapelle (es ist die fünfte des rechten Seitenschiffs, wo sich noch sein Grabdenkmal von der Hand Bernardo Rossellino's befindet) zum Preise von 11 Goldgulden ausgeführt worden war. Leider ist aber das Werk selbst, das Lazarus mit seinen Schwestern Magdalena und Martha darstellte, untergegangen. Die urkundlichen Aufzeichnungen darüber nun lauten:

1455 adj iij luglio. L'opera di chonvento fj due larghi pagamo a M° andrea di bartholomeo dipintore portò edecto posto dè dare a libr. c. 28 sono per parte di maggior somma dè avere per dipingnere sca mª magdalena etaltri sci nella capella di Messer orlando de medici, la quale figura gliel'abiamo a fare, a libro . . . (leer) . . . Ll. x ss. viij.

1455 adj ij d'Agosto. L'opera dca fj quatro larghi portò M° Andrea di bartolomeo dipintore posto dè dare a libro nuovo de debitori e creditori segn° b. c. 28 sono per parte di magior somma dè avere per una figura di sca Mª Magdalena e santo lazaro e sca Marta dipigne nella capella di M(esser) orlando de medici, la quale dipintura gli abiamo a fare per pacto fatto piu anni passati a libro (leer) . . . . . Ll. XXI.

1455 adj viiij d'Agosto. L'opera di convento fj quatro larghi pagamo a Andrea di Bartolomeo M° di dipingnere, portò edetto posto dè dare alibro nuovo de debitori e creditori segn° b. a c. 28 sono per resto di fj 11 larghi doveva avere per fare tre figure cioe una sca Magdalena con sca marta e con sco Lazero e uno angelo di sopra nel tabernacolo della capella di M(esser) orlando. La quale dipintura gli a fatta fare elconvento per una promessa sigli fece piu anni passati alibro (leno) Ll. XXI. (Libro d'Entrata e di Uscita dal 1451 al 1456, No. nuovo 689 a c. 255ʳ, 258ᵗ e 259ᵗ).

C. v. F.

Guglielmo lo Monaco. Zu dem in unserer Studie über den Triumphbogen Alfonso I (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1899, S. 158 ff.) veröffentlichten Prospect über Leben und Werke dieses vielseitigen Künstlers giebt G. Ceci werthvolle Ergänzungen (s. Archivio storico per le province napoletane, Annata 1901, pag. 543—552). Vorerst wird ein Versehen berichtigt: in dem K. Decret vom 10. Juli 1490 (s. a. a. O. Regest No. 46) handelt es sich nicht um die Bezahlung einer Schuld

seitens der Erben Lo Monaco's, sondern um die Sicherung der Einkünfte der Ballei Cosenza zu ihren Gunsten, — wie aus dem von Ceci im Wortlaut mitgetheilten K. Erlass klar hervorgeht. Sodann wird mit Hülfe eines ebenfalls per extensum abgedruckten Documents als Todesdatum des Künstlers der 27. September 1489, oder einer der nächst vorhergehenden Tage festgelegt. Es ist dies der Notariatsact über die Aufnahme der Hinterlassenschaft Lo Monaco's, auf Veranlassung der Vormünder seiner Enkel als Erben am 29. September des genannten Jahres „statim post ipsius domini Guglielmi mortem“ verfasst. Er enthüllt uns ausserdem andere den Künstler und seine Familie betreffende Daten. Wir erfahren, dass seine Frau, sein Sohn, seine Tochter und deren Gemahl vor ihm verstorben waren und die Erbschaft an seine Schwiegertochter und deren drei Söhne fiel. Die Hinterlassenschaft war sehr ansehnlich: ausser seinem Wohnhaus mit Garten und Weinberg gegenüber Castelnuovo gelegen, umfasste sie viele Häuser am Molo piccolo, bei S. Pietro Martire und in der Selleria, ferner eines in Pozzuoli, ein Landgut in Soccavo und die Einkünfte der Ballei Cosenza. An beweglichem Gut zählt das Inventar ausser fünf schwarzen Sclaven, einem Paar Ochsen und einem Maulthier eine Menge Juwelen, Silberzeug, Wandteppiche, Weisszeug, Geschirr und (verhältnissmässig wenig) Möbel, endlich 1300 Ducaten in Baarem auf, sowie an Büchern und Handschriften eine Bibel, zwei Bände Briefe des hl. Hieronymus, einen Band der Cento Novelle und zwei nicht näher benannte „kleine Büchlein“. Was der „marczapano“ (Marzipan?) con certe reliquie“ zu bedeuten habe, bleibt räthselhaft. — Zur Ergänzung des Lebensprospects giebt Ceci folgende Daten:

1456, 12. Mai. Der Herzog von Mailand beauftragt seinen Gesandten in Neapel, vom König Alfons I die Erlaubniss zu erwirken „che maestro Guglielmo de Parise venga per quattro anni per completare l'orologio nella libreria del Castello di Pavia (vgl. Archivio stor. lombardo III, 543). Das Ersuchen hatte wohl keinen Erfolg, denn die Daten des chronologischen Lebensprospects ergeben keine längere Abwesenheit Lo Monaco's von Neapel.

1462, 4. October. Er erhält die Erlaubniss, eine gewisse Menge Bleies (woher?) zu gewinnen (Sigillorum, vol. VI, fol. 16).

1463. Er erhält das Privileg, von allen auf Piazza maggiore zum Verkauf kommenden Producten einen Zoll von zehn Grana auf jede Unze (also $^1/_{60}$ des Kaufpreises) einzuheben (Sigillorum, vol. VII, fol. 98 t.).

1465, 20. Juli. Gegen Erlag einer Taxe von 10 Ducaten wird ihm gestattet, einen Grund bei S. Pietro Martire mit Häusern zu bebauen; es sind die im Erbschaftsinventar als an genanntem Orte gelegen angeführten (Sigillorum, vol. XX, p. 504).

1465. Er nimmt die Alaungrube von Agnano in Pacht (vgl. Napoli Nobilissima, IX, 82).

1465 oder 1466. Es wird ihm die Torre Tacina in Calabrien als

Lehen übertragen (De Lellis, Discorsi delle famiglie nobili del Regno. Napoli 1645, parte II, p. 73).

1466, 2. März. König Ferdinand schenkt ihm ein Territorium am Molo piccolo, wohl dasselbe, worauf Lo Monaco dann die im Nachlassinventar verzeichneten Häuser aufführen lässt (Monast. soppressi, vol. XIV, fol. 1495).

1483. Er erwirbt in Monasterace Landbesitz, den er 1486 wieder verkauft (Privil. Sommarie, vol. XX, fol. 312 und Collaterale, Privil., vol. III, p. 26). *C. v. F.*

Zwei unbekannte Reliefs von G. A. Omodeo. Bei einem neuerlichen Besuch des Antikenmuseums zu Parma fielen uns, unter die Werke römischer Sculptur verirrt, zwei Marmorreliefs des lombardischen Meisters auf, die bisher — soviel wir wissen — nirgends als Arbeiten seines Meissels angeführt sind. An Ort und Stelle werden sie von den Kustoden selbstverständlich als Werke Donatello's ausgegeben! Als Provenienz derselben ward uns von ihnen die jetzt niedergelegte Kirche S. Pietro martire bezeichnet. In den Localführern, die uns zu Gebote stehen (Bertoluzzi, Nuova Guida di Parma, 1830 und Martini, Guida di Parma, 1876) findet sich nichts darüber; vielleicht liessen sich aus den ältern Guiden von Ruta (Milano 1750), Affò (Parma 1796) und Sansovino (ebendort o. J.) Nachrichten betreffs derselben sicher stellen, was Sache der Localgelehrten wäre, denen diese Litteratur gewiss an Ort und Stelle zur Verfügung steht.

Unsre beiden Reliefs, jedes 60 cm breit, 120 cm hoch, sind gleichsam in je einen Marmorrahmen einfachster Profilirung, der mit ihnen ein Stück bildet, eingelassen, in der Weise, dass sie innerhalb der stark vorspringenden Umrahmung mit ihrem geringeren Relief gleichsam vertieft erscheinen. Was die Gegenstände der Darstellung betrifft, so zeigen die in Rede stehenden Werke eine Besonderheit, der wir in einem anderen Producte der Renaissancesculptur begegnet zu sein uns nicht erinnern. Während nämlich die untere, überwiegend grössere Hälfte des Raumes jeder Tafel von einer Scene eingenommen wird, die dem Leben Jesu und Maria's entlehnt ist, sehen wir im oberen Theil der Tafel, mit Aufwand von weniger Figuren als sie die Hauptscenen bieten und in kleineren Dimensionen, die nach den Vorschriften der Typologie den untern Scenen entsprechenden Darstellungen aus dem alten Testamente. Dass Cyclen dieser Art in der Monumentalmalerei der frühen christlichen Jahrhunderte gebräuchlich waren, wird durch die Aufzeichnung des Abtes Benedict von Jarrow bezeugt, der einige davon beschreibt, die er bei seinem Aufenthalt zu Rom im Jahre 674 in den Basiliken der ewigen Stadt gesehen hatte. Leider sind sie alle untergegangen; nur ein solcher Cyclus aus viel späterer Zeit und im Sujet viel weniger vollständig, als jene frühen, hat sich in den Wandgemälden der sixtinischen Kapelle erhalten.

Um nun zu unseren Reliefs zurückzukommen, so sehen wir im ersten derselben die Anbetung der hl. drei Könige in nicht weniger als zehn Haupt- und dreiundzwanzig Nebenfiguren kleinerer Dimension dargestellt. Leider sind vieren davon die Köpfe, einer die Arme abgeschlagen, im Uebrigen aber ist die Arbeit des Meissels unversehrt erhalten. Alle Figuren tragen die für Gegenstände aus der heiligen Geschichte wenigstens in der Sculptur der Renaissance die Regel bildende, der Antike entlehnte Idealgewandung bis auf eine, die Gestalt des dritten Königs zu äusserst rechts. Dieser, ein schlanker, graziös bewegter Jüngling, zeigt das Costüm der Zeit: die enganschliessenden Beinkleider, den ebenfalls anschliessenden kurzen Sammtbrocatrock mit reicher Musterrung, und mit einer schweren en bandelier um den Hals gehängten Goldkette. Vielleicht hat der Künstler in dieser Figur eine historische Persönlichkeit (etwa den Besteller und Stifter der Relieftafeln?) dargestellt. Die Hauptscene geht links vor sich, vor einem architektonischen Hintergrunde, der eine halb in Ruinen liegende, von Pilastern und Halbsäulen gegliederte und von einem Sphinxfriese abgeschlossene Wand zeigt, die im rechten Winkel gebrochen einen antiken Altar mit brennender Opferflamme umschliesst, alles dies mit ausgesuchter Feinheit und Zierlichkeit gemeisselt. Rechts im Hintergrunde sieht man das Gefolge der hl. Könige zu Pferde einen steilen Pfad herabsteigen, dessen zwei über einander sichtbare Windungen in eine Felswand von phantastischen Formen eingeschnitten sind. Ueber der Hauptscene schwebt eine Corona von sechs singenden Engeln von viel kleineren Dimensionen; ihrer drei halten ein Inschriftsband ohne Spruch darauf. Die oberste Partie der Tafel aber nimmt, auf eine Basis von Felsplatten verlegt, die Scene ein, wie Salomo auf dem Throne sitzend die Geschenke der vor ihm knieenden Königin von Saba empfängt; ein Gefolge von sieben Personen umgiebt die beiden Hauptfiguren, alle noch kleiner von Dimension, als der Chor singender Cherubim unter ihnen.

Die zweite Tafel, ohne jede Verstümmelung erhalten, enthält in ihrem untern Theile eine Darstellung der Flucht nach Egypten in sehr starkem Hochrelief: die hl. Familie (Maria auf dem Esel reitend) von neun Engeln begleitet, und darüber vier schwebende Posaunenengel von fast gleicher Grösse. Zu oberst aber sehen wir, in viel kleinerem Maassstab, die Flucht David's vor den zu seiner Ermordung ausgesandten Schergen des Königs Saul: in ein Castell mit vier Eckthürmen dringen eben einige Bewaffnete ein, während aus einem Fenster des oberen Geschosses David von seiner Gemahlin an einem Seil hängend herabgelassen wird. Den Hintergrund beider Scenen dieser Tafel bilden gleichfalls phantastische Berg- und Felsformen, die mit einzelnen Bäumen und kleineren Pflanzen bewachsen sind.

Ueber den Autor unserer Reliefs kann absolut kein Zweifel bestehen. Es verräth ihn die charakteristische Faltengebung, die übrigens nicht mehr die wirr zerknitterten und gebrochenen Motive der Mantegazza zeigt, — ferner der Typus seiner Greise mit den dichten, kurzen Bärten

und seiner Jünglinge mit ihren überschlanken Formen und langem Lockenhaar, endlich und hauptsächlich seine singenden und musicirenden Engelchöre. Auch die Madonna in der Fluchtscene zeigt das gleiche Oval des Gesichts, die gleiche breit vorgewölbte Stirn, wie jene im Lünettenrelief des Klosterhofs der Certosa von Pavia und die in der Terracotta, welche jüngst aus dem Besitz Crespi's als Geschenk in's Museo artistico des Castells zu Mailand gelangt ist (abgeb. in L'Arte V, Heft 7). Was die Epoche der Entstehung unserer beiden Reliefs anlangt, so ist sie mit Sicherheit nach der der beiden eben angeführten Arbeiten, wie auch der Sockelreliefs an der Fassade der Certosa (soweit diese Omodeo angehören) anzusetzen. Ihr Stil zeigt die grösste Aehnlichkeit mit seinen in den beiden letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts zu Cremona und Pavia entstandenen Werken. *C. v. F.*

Alberto Maffiolo da Carrara und sein Lavabo in der Certosa von Pavia bespricht Diego Sant' Ambrogio im Monitore tecnico vom 30. September 1901. Wir besitzen den Vertrag vom 15. Juli 1489, worin sich der Meister verpflichtet, die Arbeit innerhalb eines Jahres „secundum formam et designum factum de ipso lavatorio“ um 1460 Lire auszuführen. Der Vergleich mit den figürlichen Sculpturen an mehreren seiner früheren authentischen Werke, wie dem Ciborium im Chor des Domes von Parma und den Ueberresten der Orgelbalustrade im Baptisterium daselbst (1480), ferner den Medaillons an den Schneckenvoluten der Seitenschiffe an der Fassade des Domes zu Cremona (bez. und dat. 1491) bestimmt den Verfasser, die in die grosse Lünette an der Rückwand des Lavabo eingefügten Reliefs der Fusswaschung und (darüber) der zwei Scenen (Gebet und Verrath) im Garten zu Gethsemane ihm zu Folge ihres völlig verschiedenen Stilcharakters abzusprechen und darin Arbeiten der Brüder Mantegazza zu erkennen. Eine Stütze findet diese Agnoscirung in dem Umstande, dass der obenerwähnte Vertrag festsetzt, es werde dem Künstler zur Ausführug seiner Arbeit Wohnung und Werkstatt in Villanova zur Verfügung gestellt werden, von denen wir durch Calvi wissen, dass sie von Antonio Mantegazza bis an seinen 1495 erfolgten Tod benutzt wurden. Es ist nun möglich, ja wahrscheinlich, dass Maffiolo selbst die beiden, sonst schon fertigen Reliefs seines Werkstattgenossen in sein eigenes Werk einfügte, oder dass sie 1490, als Maffiolo nach Cremona abging, von Letzterem über dessen oder der Mönche Auftrag in das unvollendet zurückgelassene Lavabo eingefügt wurden; auf alle Fälle beweist ihre unorganische Einfügung, dass sie nicht ursprünglich dafür gearbeitet sein konnten.

Die Mittheilungen bezw. Annahmen Sant' Ambrogio's ergänzt ein ungenannter Mitarbeiter der Rassegna d'Arte (II, 13), indem er darauf hinweist, dass auch schon Magenta in seinem Buch über die Certosa zu dem Ergebniss gelangt wäre, nur der Entwurf des Lavabo wäre dem Maffiolo, dessen Ausführung hingegen einem der zahlreichen Bildner der

Mantegazzaschule zuzutheilen, die dazumal an der Certosa beschäftigt waren. Ueberdies habe Magenta darauf hingewiesen, Maffiolo hätte ausser dem Lavabo zwei Reliefs der Verkündigung laut Vertrag zur Herstellung übernommen, die über dem Eingangsthor zur Klosteranlage ihren Platz finden sollten. Ausserdem constatirt der Correspondent der Rassegna aus dem hier zuerst in vollem Wortlaut mitgetheilten Vertrag von 1489, dass sich die Mönche vorbehielten, nach der Ablieferung der Verkündigungsreliefs zu entscheiden, ob Maffiolo die Arbeit am Lavabo fortsetzen, oder ob sie ihm — gegen Rückerstattung seiner aufgewendeten Mühe und Unkosten — abgenommen werden solle. Der letztere Fall scheint in der That eingetreten zu sein; denn wir finden die Verkündigungsreliefs nicht über dem Klosterthor (wo hingegen eine 1508 von Bern. de Rossi gemalte Scene gleichen Gegenstandes zu sehen ist) sondern am Lavabo, wohin sie gelangt sein dürften, nachdem die Mönche — nach Lösung des Vertrags mit Maffiolo — die von ihm bis dahin verfertigten Bruchtheile übernommen und sie für das Lavabo, so gut es anging, verwendet hatten, das noch Fehlende durch die Arbeiten anderer Bildner ausfüllend, die ursprünglich nicht dazu bestimmt waren. Aehnliche Proceduren sind ja in der bildnerischen Ausschmückung der Certosa nachweisbar. Auch der Umstand, dass Maffiolo schon Anfangs 1490 nach Cremona übersiedelte, bestätigt diese Argumentation: in der Zeit von einem halben Jahre konnte er unmöglich die sämmtliche Arbeit am Lavabo zu Stande gebracht haben. Betreffs der auf einer Console über dem Wasserbehälter aufgestellten Büste kommt Sant'Ambrogio, nachdem er die Unhaltbarkeit der traditionellen Taufe auf Heinrich von Gmünd, den vermeintlichen Schöpfer des Entwurfs der Certosa, nachgewiesen, zu der Vermuthung, sie könnte den geistigen Urheber des Neubaues, den Prior Stefano Macone († 1421) darstellen, worauf auch die Mönchstonsur, die das Haupt zeigt, hindeuten würde. Die jüngst an Ort und Stelle von uns vorgenommene genaue Prüfung der in Rede stehenden Arbeit hat uns überzeugt, dass nur das Fusswaschungsrelief aus der Mantegazzabottega stammt; dasjenige darüber mit den zwei Leidensscenen gehört Omodeo an, u. z. seiner Frühzeit, wo er noch ganz unter dem Einfluss der Mantegazza steht. Die beiden Reliefstücke aber, welche die Zwickel des Lunettenfeldes ausfüllen, sind von einem Cinquecentisten hinzugearbeitet, der sich dabei Mühe gab, die Art der Mantegazza möglichst nachzuahmen, um die Einheit des Werkes zu wahren. Aus der Aehnlichkeit ihrer Puttentypen mit denen am Antependium des Hochaltars der Certosa lässt sich Ambrogio Volpi als Schöpfer der beiden Zwickelreliefs mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen (s. Repertorium XXII, 339 und XXIII, 342). Ihm gehörte dann auch das Lavabo selbst, sowie die Büste über demselben an.

C. v. F.

Erklärung.

In meiner jüngst erschienenen Schrift „Die Anfänge christlicher Architektur“ (Strassburg 1902) bringe ich im Vorwort S. V. die Wendung: „Man spricht direct von schmarotzerhaftem Vorgehen (d. h. schmarotzerhaft in Bezug auf die antike Kunst) der altchristlichen Architektur“ als ein Citat aus J. Strzygowski's „Orient oder Rom“ (Leipzig 1901). Ich constatiere, dass Herr Prof. Strzygowski diese Wendung in dem genannten Werke nicht gebraucht hat, und ersuche eventuelle Leser meiner Arbeit, dieselbe in diesem Sinne corrigiren zu wollen.

F. Witting.

Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder.

Von **Frida Schottmüller**.

In der Geschichte der bildenden Kunst steht das Grabmal an wichtiger Stelle. An heiliger Stätte ist es errichtet, aber es dient der irdischen Repräsentation. So steht es zwischen sacraler und profaner Kunst in der Mitte. Mit ersterer hat es den festeren Anschluss an die Tradition gemeinsam, und ist doch der intimsten Aufgabe der Kunst, dem Bildnisse am nächsten verwandt.

Die Ruhmsucht, jener Hauptfactor treibender Kraft in der italienischen Renaissance, bricht hier sich nur allmählich Bahn. Sehr viel früher macht sie sich in den Inschriften als in den bildlichen Darstellungen bemerkbar. Bereits im Mittelalter war der ruhende Todte oder auch sein Bildniss als Lebender der gebräuchlichste Grabschmuck. Die Renaissance übernimmt Beides. Letzteres bildet sie in mannigfaltigen Variationen, als Relief, als Büste, als halbe oder ganze Figur aus. Was bei reicheren Denkmälern noch sonst an bildnerischem Schmucke vorkommt, ist biblischen oder allegorischen Inhalts. Die Madonna, der Schmerzensmann, Passionsscenen und die Auferstehung sind am häufigsten. Idealgestalten deuten auf die Tugenden des Verstorbenen hin. Die Engel, Putten und Wappenhalter sind nur für die Decoration von Bedeutung. Unmittelbarere Bezugnahme auf den Todten, Darstellung von Scenen aus seinem Leben kommen bis ins XVI. Jahrhundert nur bei Heiligen, später etwa auch bei Päpsten und Fürsten vor. Die Professoren - Gräber in Bologna und Padua bilden nur scheinbar eine Ausnahme, da es sich bei ihnen nicht um die concrete Darstellung eines bestimmten Vortrages handelt. Das Auditorium ist ihr Attribut, wie das Pferd das des Condottiere, der Bettler das der heiligen Elisabeth.

Nach solchen Erwägungen zweifelt man nicht am Erstaunen der Zeitgenossen über Verrocchio's Grabmal für Francesca Tornabuoni. Nach elfjähriger Ehe mit Giovanni Tornabuoni, dem Oheim des Lorenzo Magnifico war Francesca di Luca Pitti am 23. September 1477 in Rom im Wochenbett gestorben. Ein Brief des Wittwers sichert das Datum.[1])

[1]) A. von Reumont: Zum Leben des Verrocchio. Zahn's Jahrbücher II. 136.

Ueber das Grabmal, das wahrscheinlich bald darauf in Auftrag gegeben wurde, berichtet Vasari in der Biographie Verrocchio's: Onde essendo morta sopra parto in que' giorni la moglie di Francesco Tornabuoni, il marito che molto amato l'aveva, e morta voleva quanto poteva il più onorarla, diede a fare la sepoltura ad Andrea; il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire e il passare all' altra vita, ed appresso in tre figure fece tre virtu che furono tenute molto belle, per la prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva.[2]) Man nimmt an, dass die Verstorbene nicht in Rom, sondern in der Familienkapelle der Tornabuoni in S. Maria Novella in Florenz beigesetzt wurde.[3]) Das Relief mit der Darstellung der Todesstunde ist aus medicäischem Besitze in die Uffizien, dann in den Bargello gelangt; die (vier) Statuetten der Tugenden befinden sich bei Mad. Edouard André in Paris.

Wochenstuben waren seit Giotto als Kirchenschmuck mehr als einmal gemalt worden, und die Scheidung in zwei Scenen — neben der Pflege der Mutter die Namengebung durch den Vater, speciell bei Johannis-Geburten — mag Verrocchio vorgeschwebt haben, als er sein Relief entwarf. Aber stets hatte man den Vorwand einer heiligen Geschichte. Hier ist zum ersten Male die concrete Darstellung einer Familienscene aus dem zeitgenössischen Leben gewagt. Laute Klage umtönt das Sterbelager der rechten Hälfte, links klingt sie in einer ernsten Episode aus, dem Vater wird zugleich mit dem neugeschenkten Kinde die Trauerbotschaft des nahen Endes gebracht. Es ist eine Composition von grosser, dramatischer Wirkung, voll von realistischen Einzelzügen, und doch hat man längst in dieser Darstellung aus dem damaligen Leben die Anklänge an antike Kunst empfunden. Diese beschränken sich nicht auf Einzelheiten. Das Relief ist die — freilich sehr freie — Copie nach einem römischen Sarkophage, der auch die Geschichte einer Frau, die der Alkestis behandelt. Der Mythus von der treuen Gattin, die, um den Gemahl zu retten, freiwillig für ihn in den Tod geht, ist uns durch Euripides vertraut. Er war ein beliebtes Thema für Frauen- und Mädchen-Sarkophage. Eine Reihe von solchen mit starken Differenzen unter einander und einige Fragmente sind auf uns gekommen. Einen frühen Typus, der sich durch Deutlichkeit der Erzählung und relativ gute Ausführung auszeichnet, vertritt der Sarkophag Courcel in der Villa Faustina in Cannes.[4])

---

[2]) Vasari ed. Le Monnier V. 141.

[3]) Ueber die Verwechslung des Vasari und die Schicksale des Denkmals vergl. H. Mackowsky: Verrocchio, Künstler-Monographie S. 60 ff. und „Neues über Verrocchio". Berichte der kunsthist. Gesellschaft in Berlin 5. 1. 1900.

[4]) Die hier gegebene Abbildung ist nach einer mir von Herrn Professor Petersen in Rom gütigst dafür überlassenen Photographie. Eine Umrisszeichnung nach demselben und Litteratur s. bei C. Robert: „Die antiken Sarkophagreliefs" III, Tfl. VI, Nr. 22 und S. 22 ff., an den ich mich in allen archäologischen Angaben vollständig anschliesse.

Er befindet sich dort erst seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts: Zoëga und Gerhardt sahen ihn noch in Rom im Palazzo d'Aste an Piazza de Ricci in Via de Monserrato 148—149. — Von seiner damaligen Benutzung als Brunnentrog stammt das runde Loch an der Schmalseite. Wahrscheinlich am selben Orte befindlich ist er bereits in der Mitte des XVI. Jahrhunderts bekannt gewesen. Das beweist die Zeichnung im Codex Coburgensis Fol. 44, Nr. 208[5]) und die des Pighianus danach Fol. 265, Nr. 205. Verrocchio muss das antike Werk auf seiner — heut freilich sehr bezweifelten — Reise nach Rom gesehen haben. Bei entscheidenden Beweisen gegen eine solche wäre man genöthigt, ein heut nicht mehr erhaltenes, dem Courcel gleiches Exemplar in Florenz anzunehmen, doch erscheint es naheliegender, den Zusammenhang eines Werkes von ihm mit einem in Rom befindlichen Denkmale gerade als Beweis für seine Romreise in die Wagschale zu legen. Für eine zufällige Uebereinstimmung sind der Aehnlichkeiten zu viele. Das beweisen die Abbildungen auch ohne erklärendes Beiwort. Aber nicht allzu häufig kann man ein antikes Kunstwerk und die auf bestimmte Verhältnisse umgebildete Ranaissance-Arbeit so neben einander stellen, und deshalb ist eine Vergleichung in mehr als einer Beziehung dankbar.

Auf der Längsseite des Sarkophags neben einander die drei Hauptscenen der Tragödie. Links bittet Admet seine Eltern, an seiner Statt zu Pluto's Reich hinabzusteigen. Vater und Sohn im Profil einander gegenüber. Der junge König spricht mit lebhafter Geste auf den Greis ein, der vom Alter gebückt sich schwer auf den — nicht mehr erhaltenen — Stab stützt, die Bewegung der Rechten sucht die Ablehnung zu bekräftigen. Zwischen Beiden steht in voller Face, den Mantel schleierartig über den Kopf gezogen, mehr abwartend die Mutter. Beide Könige sind von ihren Doryphoren begleitet, der des Pheres hört ruhig zu, der Admet's tritt entrüstet einen Schritt zurück. An der linken Ecke steht Alkestis, Gewand und Mantel sind ihr von der Schulter geglitten, sie scheint soeben erst das dem Gatten drohende Unglück erfahren zu haben und will vortreten, um sich selbst als Opfer anzubieten. Eine klagende Dienerin, die ihr folgt, schliesst die Composition nach links ab.

Die Mittelscene zeigt die Fürstin auf dem Sterbebett. Der linke

[5]) Abbildung bei Robert III. Tfl. VI, Nr. 22.

Arm ist aufgestützt, der Oberkörper lehnt matt in den Kissen der hochlehnigen Kline, der Kopf, vom aufgelösten Haar umgeben, sinkt matt auf die Schulter herab. Die Angehörigen — ohne Admet — umgeben sie. Vorn auf dem scannum klagend die zwei Kinder Ermelos und Perimela; zu Häupten steht weinend eine Magd. Rechts und links treten Vater und Mutter heran.[6]) Diese neigt sich liebevoll zur Sterbenden nieder, jener ergreift zur letzten Liebkosung ihre rechte Hand. Im Hintergrund ist der Kopf einer Magd im Profil schwach sichtbar.

Die Gruppe ganz rechts schildert den glücklichen Ausgang. Dem lebhaft vorschreitenden Admet steht ruhig Herkules gegenüber, zwischen beiden Alkestis. Herkules hat dem Freunde die Gattin aus dem Hades zurückgeholt und nimmt jetzt Abschied von den Neuvereinten. Eine stumme Figur schliesst auch rechts die Scene.

Das Relief ist heut wenig gut erhalten, viele Teile sind abgebrochen und alle höher liegenden Flächen, besonders die Köpfe, stark verwaschen. In sehr viel besserem Zustande sah es noch der Zeichner des Codex Coburgensis, also wahrscheinlich auch ca. 70 Jahre früher Verrocchio. Die Composition ist wohl abgewogen, weder überfüllt noch allzu leer, das Relief mittelhoch, die Ausführung, soweit heut noch darüber zu urtheilen möglich ist, eine relativ gute.

Verrocchio hat nur die linke und die mittlere Gruppe benutzt. Für ein Feld von ähnlichem Formate musste er sie stark aus einander ziehen und die Lücken mit Nebenpersonen füllen. Im antiken Relief sind die Figuren gleichmässig über die ganze Fläche ausgebreitet und füllen sie auch in der Höhe vollkommen. Der Renaissance-Meister bildete grosse und kleine Einzelgruppen, deutlich getrennt durch Zwischenräume und liess auch über den Köpfen eine Luftschicht frei. Dadurch wirkt das moderne Werk, obwohl es in allen Details, speciell den Gewändern, sehr viel reicher und massiger ist, doch locker und durchsichtig neben dem antiken. Die Fabel seines Vorbildes hat Verrocchio höchst wahrscheinlich nicht gekannt. Noch im Coburgensis ist die Sterbende als Mann gezeichnet. Er hat das antike Werk mit den Augen des Künstlers gesehen und wohl erst aus der Erinnerung heraus in eine Scene von ganz anderer Bedeutung umgeschaffen.

In der linken Gruppe behielt er die Stellung der drei Hauptpersonen bei. Doch ist der jugendliche Admet zum ältlichen, behäbigen Kaufmanne, Giovanni Tornabuoni, geworden. Statt der dringlichen Redegeste der erhobenen Rechten faltet er beide Hände in schmerzlicher Erregung vor der Brust. Der gebückte Pheres ward zur alten Pflegerin; den faltenreichen Mantel über den Kopf gezogen, präsentirt sie in ausgestreckten Armen das gewickelte Kind, der eingefallene Mund meldet die Trauerbotschaft. Wie die Mutter Admet's, ist auch hier die weibliche

[6]) Es können nicht die Eltern der Alkestis sein, die ja längst todt waren, sie als ältere Magd und Präceptor zu erklären, geht der Liebkosung wegen nicht gut an. Sie werden als Eltern der im Sarkophag ruhenden Todten gedeutet.

Figur — wahrscheinlich eine Verwandte des Hauses —, die en face zwischen Beiden steht, weniger betheiligt. An Stelle der Doryphoren sind rechts Mägde, links Verwandte des Hauses getreten. Die Anordnung blieb die alte, aber ein anderer Sinn kam in die Gruppe. In der antiken Scene versucht vergeblich junges Leben das ältere, dem es selbst das Dasein dankt, zu verdrängen. Hier begrüsst ein kleines Wesen das Tageslicht, ahnungslos, dass es ein anderes Leben zerstörte.

Die rechte Hälfte gehört der Sterbescene. Die Hauptperson selbst erfuhr eine wesentliche Veränderung. Alkestis stützt sich auf den linken Unterarm und wendet Kopf und Oberkörper voll dem Beschauer zu. Der Rumpf und die unteren Extremitäten sind von faltenreichem Gewand umhüllt. Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte oder beide im Knie leicht gebeugt. Dies Liegen auf der Seite kommt auf antiken Reliefs — besonders bei Flussgöttern — sehr häufig vor und ist auf die Renaissance - Darstellung der Erschaffung Adam's ohne Zweifel von Einfluss gewesen. Verrocchio aber wählte eine Form, aus der das passive Leiden und volle Kraftlosigkeit noch deutlicher sprechen. Francesca Tornabuoni sitzt, mehr im Profil gesehen, auf ihrem Lager, das eher der antiken Todtenbahre als einem Bette gleicht. Die kissenreiche Lehne fehlt, statt ihrer unterstützen zwei Mägde mit zartem Griff den zusammenbrechenden Körper und die schlaffen Arme. Es ist ein Motiv von echtem Zartsinn, und eine Erfindung der Renaissance, wenn auch keine des Verrocchio. Sie entstammt der halbfigurigen Pietà — dem todten Christus im Grabe, von Maria und Johannes oder von Engeln gehalten, die im Quattrocento häufige Darstellung und liebevolle Durchbildung fand. Die Stellung der Dienerinnen, das in Fieberhitze gelöste Haar und das herabgeglittene Gewand wurden der Alkestis - Darstellung entlehnt. So sind hier Renaissance-Motive mit antiken auf's Innigste verschmolzen.

Der Bettschemel und die klagenden Kinder fehlen, zwei sitzende Dienerinnen füllen den Vordergrund. Die eine — unmittelbar vor dem Bette sitzend — birgt weinend das Haupt in der Rechten. Die zweite — am rechten Rande — hält das festgewickelte Kind zwischen den Knieen. Seit Giotto sind zwei ähnlich sitzende Figuren vor dem Lager der Hauptperson bei Schlafscenen und Todtenklagen durchgehend anzutreffen. An Stelle des greisen Vaters schliessen drei Frauen nach links die Scene. Die älteste, eine Verwandte wahrscheinlich, — steht in voller

Face, den Mantel über den Kopf gezogen, die Hände schmerzvoll auf der Brust gekreuzt, rechts neben ihr stützt eine jüngere weinend den Kopf in die linke Hand. Das Motiv, ein häufiges in der Antike, ist am Alkestis-Sarkophag zweimal vertreten. Die leidenschaftliche Klage der dritten passt schlecht zu dem stilleren Schmerz der übrigen. Den Mantel zusammenfassend, tritt sie eilig zum Lager, die Rechte wühlt im gelösten Haar, zu lautem Aufschrei ist ihr Mund geöffnet. In Anordnung und Stimmung entspricht ihr die Magd, die von der entgegengesetzten Seite mit fliegendem Gewande heranstürmt; den linken Arm nach hinten geworfen, zerrauft sie mit der Rechten das Haar. —

Unruhiger im Ausdruck und leidenschaftlicber in der Composition ist die moderne Sterbescene. Die Gruppen sind klarer geschieden, die Hauptmomente der Erzählung schärfer pointirt. Dazu tritt etwas Neues. Das Allgemein-Menschliche giebt in der antiken Tragödie die Hauptnote an, in der Scene des XV. Jahrhunderts kann die individuelle Charakterisirung nicht übersehen werden. Zeittracht und Idealcostüm sind in geschickter Weise gemischt, ebenso die tägliche und die antike Geste. Aber den Hauptbetheiligten ward in jeder Weise bildnissmässige Darstellung, und sie verleugnen weder ihre florentinische Herkunft und ihre Stellung in der Welt noch ihre persönliche Eigenart. Nur in den Nebenfiguren klingen die antiken Reminiscenzen fast unvermischt aus.

Höchsten Schmerz als völlig ungezügelten darzustellen hatte im Quattrocento zuerst Donatello gewagt. Aus seinen Passionsscenen könnte Verrocchio die Anregung zu seinen zwei Klageweibern empfangen haben. Aber obwohl dieselben aus dem gemässigten Tenor der verrocchiesken Composition deutlich herausfallen, sind sie doch ein antikes Motiv, das in Litteratur und Kunst häufig vorkommt. Das Vorbild für Francesca Tornabuoni war der freiwillige Opfertod der Alkestis. Der Schmerz der Trennung ward durch ihre Seelengrösse verklärt. In anderem Ton erschallt antike Todtenklage, wenn nicht in Ruhm und Ehre, sondern durch den unbedachten Zorn der eigenen Mutter ein Held in heissen Schmerzen endet. Die Darstellungen des Meleager-Mythos bieten die Illustration hierfür.[7]) Von den mannigfaltigen Variationen kommt hier nur ein Sarkophag in Betracht, der auch an einem Grabmale des Quattrocento nachgebildet worden ist. Er befindet sich heut in ziemlich schlechtem Zustande im Palazzo Montalvo in Borgo degli Abbizzi in Florenz.[8]) Die erste Erwähnung fand er in der „Strena Helbigiana“ anlässlich der Publication der Venus (p. 190[2]) aus demselben Palaste.

Auf der rechten Seite der Hauptwand ist Meleager's Kampf mit den Thestiaden geschildert, der eine liegt tödtlich verwundet am Boden, der

[7]) Vergl. auch die Schilderung in Ovid's Met. VIII.

[8]) Abb. bei Milani: Studii e Materiali di archeologia e numismatica I p. 304. Herr Professor Robert hatte die Güte, mich auf diesen Sarkophag hinzuweisen. Mir war die Composition nur durch die Zeichnung im Pighianus bekannt.

zweite dringt energisch gegen den mehr abwartenden Meleager vor. Zwei Frauenköpfe in flachem Profil dahinter. Als Eckfigur eine jugendliche Parze im Profil nach links. In der Mitte auf einem Lager lang hingestreckt ruht der Held. Vor ihm auf niedrigem scannum Helm und Schwert, der Schild lehnt am Bettpfosten. Ein nackter Jüngling, sein Bruder Thydeus, steht schmerzlich herabblickend zu Häupten, den rechten Fuss auf den Schemel gestellt zu Füssen der greise Vater. Hinter dem Bette stehen die Schwestern Gorge und Deianeira und die Gattin Kleopatra. Eine von ihnen umfasst das Haupt des Sterbenden und schiebt ihm sanft den Obolus auf die Zunge. Die zwei anderen stürmen in wilder Klage; die Haare haben sich gelöst, die Gewänder sind von den Schultern herabgeglitten, die Arme leidenschaftlich erhoben.

Seitlich sitzt, den Hund zu Füssen, weinend das Haupt in den Händen bergend, die Jägerin Atalanta. Den Abschluss nach rechts bildet das Bild der rächenden Göttin Diana und eine Parze, die, den Fuss auf dem Rade der Nemesis, den Schicksalsspruch für Meleager auf eine Tafel schreibt.

Die Nachbildung, fast genaue Copie dieses Mythus, wurde auch im ausgehenden Quattrocento in Florenz gearbeitet, aber nicht in der Grösse des verrocchiesken Reliefs. Als kleiner Fries ist er von Giuliano da Sangallo am Grabe des Francesco Sassetti in dessen Familienkapelle in S. Trinità angebracht (nach 1485). Das Denkmal gehört jenem einfachen Typus an, der von Piero di Niccolò erfunden, von Bernardo Rossellino und der donatellesken Schule weiter ausgebildet worden ist.

In halbrunder Nische steht der Sarkophag von edler Form. Sein einziger Schmuck ist die Schrifttafel zwischen zwei Stierköpfen. Ein decorirter Fries fasst die Nische ein. An den aufsteigenden Seiten des Halbkreises ist er mit vorwiegend vegetabilischem, ziemlich streng stilisirten, symmetrischen Ornament geschmückt. In dem wagerechten Streifen, der den Abschluss nach unten bildet, und in den drei Medaillons in den Mitten der Seiten sind figürliche Darstellungen. Schon der Cicerone hebt bei ihnen die Verwendung antiker Motive hervor. Links sind es Puttenscenen, die an die abschliessenden Friese der Kanzeln in S. Lorenzo unmittelbar erinnern und wahrscheinlich nach denselben Vorbildern wie jene, gearbeitet wurden. Rechts ist der oben geschilderte Meleager-Sarkophag fast genau copirt.

In der Mitte die Todtenklage. Meleager, zwei der Frauen, der greise Vater, die weinende Atalanta mit dem Hund zu Füssen, Lager, Schemel, Waffen und das Bild Dianens sind unmittelbar übernommen. Als einzige Bezugnahme auf den Todten dieses Grabmals, dessen Portraitrelief im mittelsten Medaillon dargestellt wurde, ist auf dem Schilde Meleager's der schräge Balken des Sassetti angebracht. Die hintere der heranstürmenden Frauen ist auf der antiken Scene mehr vom Rücken, auf der modernen mehr von vorn gesehen; auch die schreibende Parze erfuhr in Stellung und Gewand-Anordnung eine leichte Aenderung

Thydeus, der nackte Jüngling, hält in Sangallo's Redaction Kopf und Schulter tiefer gesenkt. In der Kampfscene fehlt der am Boden liegende Oheim; die Lücke ist durch einen Hund gefüllt.

Die Gesten der zwei Kämpfer sind etwas gemildert; sie scheinen im Streit, aber nicht im Angriff auf Leben und Tod. Der Profilkopf hinter ihnen ist nach der andern Seite gewendet und eine zweite Hintergrundfigur hinzugefügt. Statt der Parze am rechten Rande, die im Profil nach links klagend das Haupt stützt, trat eine breitere Figur in voller Face, an die sich von den Seiten zwei Putten schmiegen. Als Pendant und nothwendige Verlängerung ist auf der linken Seite der schreibenden Parze, eine dreifigurige Gruppe und ein nackter Putto (?) angegliedert.[9]

Wie auf den Donatello-Kanzeln schliessen grosse Vasen die Composition ein, und wie dort sind Centauren als Wappenträger und Guirlandenhalter benutzt.[10]

Sehr viel enger als Verrocchio hat sich Giuliano da Sangallo seinem Vorbilde angeschlossen. Doch ist bei ihm eine stilistische Umbildung in gleichem Sinne nicht zu übersehen. Die schärfere Trennung der Scenen und die Auflockerung der gleichmässig gefüllten Fläche sind auch hier unverkennbar. Auch Sangallo hat den Mythus, den er copirte, höchst wahrscheinlich nicht gekannt. In rein decorativem Sinne verwandte er die hochtragische Composition als Pendant zu spielenden Putten. Das erscheint unserem historisch geschulten Jahrhundert fast unmöglich; und doch geschah es in einer Stadt und in einem Zeitalter, das antike Wissenschaft und Kunst als höchstes Gut schätzte und mit allen Kräften zu erkennen strebte.

[9]) Sie erinnern an die linke Gruppe auf Verrocchio's Tornabuoni-Relief, aber die Anklänge erscheinen mir zu allgemein, um Schlüsse daraus zu ziehen.

[10]) Die Kleinheit der Abbildungen gestattet ein näheres Eingehen nicht. Es kann auf dasselbe um so eher verzichtet werden, als Herr Dr. Warburg in der Fortsetzung seines Werkes „Bildnisskunst und flor. Bürgerthum" Detailaufnahmen dieses Grabmals in Aussicht gestellt hat.

Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus.

Von **Wilhelm Vöge**.

Albert Marignan[1]) hat sich (als Herausgeber des Moyen âge wie als Uebersetzer) um die Verbreitung deutscher Gelehrsamkeit in Frankreich nicht wenig verdient gemacht. Im Ganzen ist er wohl mehr Schriftgelehrter als Kunstkenner. — Vor Jahren hat er ein Buch über die Medicin des VI. Jahrhunderts geschrieben. Vielleicht hätte er selbst zum Arzte das Zeug gehabt. Er verjüngt, was er anrührt.

---

[1]) Von seinen Schriften sind hier zu nennen: L'École de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle. Extr. du Moyen Age. Paris, Bouillon 1899 und Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe au XIIIe siècle; ebenda, 1902. Zu der letzten, eben erschienenen Schrift, die für Solche, die das Land bereisen, ein immerhin ganz guter Wegweiser ist, hier ein paar Glossen. M. nimmt hier eine Reihe meiner Ergebnisse herüber, während er sich allerdings den Anschein giebt, als müsse er überall das Richtige erst gegen mich an den Tag bringen. Dass der Einfluss der Languedoc auf Saint-Denis gravitirt, hatte auch ich darzuthun gesucht; M. entdeckt es von Neuem (S. 23 f.) Ebenso habe ich den Umschlag des Stiles zum Streng-Tektonisirten, der dann mit Gilabert eintritt, zuerst als die Wirkung nordischer Einflüsse auf den Süden hingestellt; dies hing mit meiner Interpretation des Chartreser Stils zusammen. M. bringt auch dies (S. 72), — am Schluss einer Polemik gegen mich! Auch die Capitelle aus dem Kreuzgang der Kathedrale (S. 75 ff.) habe ich mit Gilabert und seiner Art zusammengebracht; M. vollzieht die Taufe seinerseits (S. 80). Doch M. nahm die Idee, dass Gilabert vom Norden her inspirirt sei, nicht herüber, ohne sie zugleich bis zum offenbar Irrthümlichen zu entstellen. Er wirft Gilabert mit den nordischen Meistern zusammen; S. 77 f. heisst es: „ce chapiteau est sans nul doute dû à un artiste du Nord"!, während sich doch an diesem Capitell (wie auch sonst) in der Führung der Falten (auf Schenkeln, Brust, Leib), in den Typen u. s. w. auf's Deutlichste bei Gilabert der Zusammenhang mit der älteren Kunst Aquitanien's zeigt. — Noch wunderlicher, wie M. die Reliefs des Portals von Moissac auf zwei ganz verschiedene Epochen vertheilt. Z. B. soll auch der Petrus des l. Thürpfostens, der im Stil völlig identisch ist mit dem grossen Tympanon darüber (zu vgl. etwa die Engel) 40 Jahre später als dieses sein! — Was M. im Eingang über den Einfluss der Languedoc und seiner Plastik auf das Abendland sagt, ist ein Ammenmärchen.

Ein Schwelgen in neuen, unerhörten Daten erfüllt seine Schriften.[2]) — Doch wer Alles verjüngt, kann in einzelnen Fällen das Richtige getroffen haben. — Die erste Frage wäre: hat M. nicht Recht mit dem, was er über die Sculpturen seiner provençalischen Heimath vorbringt?

Es ist möglich, dass er hier insofern auf der richtigen Fährte war, als diese Werke etwas jünger sein können, als man meist annahm. Doch man kann auf der rechten Fährte sein und das Ziel verfehlen. — Natürlich vermag jemand Undatirtes nur einzuordnen, wenn er es an einzelne festliegende Punkte irgendwie anschliessen kann. Die provençalische Baukunst und Plastik des XII. bis XIII. Jahrhunderts bietet solche feste Punkte kaum. Das, was sich etwa anbietet, hat nicht M.'s Gunst. Er verwirft z. B. kurzer Hand das Baudatum von 1116 an der Kirchenmauer von Saint-Gilles; am Thürsturz von Maguelone (von 1178) geht er ohne Aufenthalt vorüber.

Ihn beglückt, so scheint es, ein Material, das wie ein Nebel in seiner Hand ist, Wünschen und Wunschmeinungen nachgebend. Nous sommes forcés, sagt er bedeutend, de nous entourer de toutes les connaissances de l'archéologie.

Wenn die ganze abendländische Plastik von der Languedoc abzuleiten wäre, so müsste sich das überall auch im Stil zeigen. Nein, die Kunst des Mittelalters fliesst aus vielen localen Rinnsalen. — Ueber die Verwendung der Plastik im Inneren der Kirchen bis gegen 1100 werde ich an anderer Stelle Zusammenstellungen aus den Schriftquellen geben. — M. nimmt an, dass die Reliefs im Chorumgang von Saint-Sernin den alten Kreuzgang von Saint-Sernin geschmückt hätten; dann müssten die Reliefs mit den Engeln auf die Pfeiler desselben entfallen; aber die jetzt seitlich eingelassenen Reliefs sind grösser als die mittleren, auch sind dort zwei Engel gegeben, die offenbar nebeneinanderstehend gedacht sind, denn sie sind symmetrisch zu einander componirt. Zudem scheinen die Inschriften auf den zwei Reliefs l. u. r. des thronenden Christus darauf zu deuten, dass sie schon ursprünglich einen Platz neben dem Mittelrelief einnehmen sollten. Sie lauten: Ad dextram patris cherubin stat cuncti potentis (Relief zur r. Hd. Christi); Possidet inde sacram serafin sine fine sinistram (zur l. Hd. Christi). Es kommt hinzu, dass diese 3 Tafeln (der Thronende und die zwei Engel) auch im Format zusammengehen! — Merkwürdig, dass M. sich hier, wie sonst, nicht gemüssigt sieht, die Beischriften mitzutheilen, mit denen das Jüngste Gericht in Conques z. B. ganz überdeckt ist. Er würde uns damit mehr entzückt haben, als durch seine Beschreibungen; von dem Werk in Conques z. B. (dessen giebelartig überhöhter Thürsturz m. E. an Beziehungen zur Auvergne denken lässt) sagt M.: le canon iconographique est déjà fixé. Kann man sich über das amüsante Werk voll origineller Erfindungen — man sehe die Englein, die den Todten beim Abheben der Sargdeckel helfen! — unglücklicher ausdrücken? — Doch ich schliesse.

[2]) Ist es zu glauben, dass M. — nach allen Festsetzungen über Bamberg und Reims! — die Reimser Visitatiogruppe, einen alten Irrthum auffrischend, in's XVI. Jahrhundert setzt? (vgl. Le petit palais, Extr. de la Revue de Belgique, Bruxelles 1902, S. 78). —

Diese „connaissances“ zu beleuchten, mag unten ein Streiflicht reichen. — Inzwischen hat M. bereits eine Art von verschleiertem Rückzug angetreten.

Seine Streitschrift — ich hatte gemeint, mit der Bemerkung Rep. f. K.-W. 1899, S. 103 antworten zu sollen — erdröhnte förmlich von „13e siècle“. Trotz der in den nordwestlichen Pfeiler des Arler Kreuzgangs eingemeisselten Inschrift von 1188 erklärt M. hier den Anfang des XIII. Jahrhunderts ausdrücklich als „date la plus reculée“ jener ältesten (nördlichen) Galerie[3]). Die Fassaden von Arles und Saint-Gilles sind aber, auch nach M., später als jene frühesten Theile des Kreuzgangs. So fühlt er sich denn auch bei einzelnen Theilen des Arler Porticus fast mehr an die Mitte als den Anfang des XIII. Jahrhunderts erinnert, ja, an der Fassade von Saint-Gilles entdeckt er des procédés techniques du siècle suivant (d. h. des XIV. Jahrhunderts), will sagen, deren Vorklang.[4])

In seiner neuesten Schrift[5]) sagt er dagegen:

J'ai assigné au cloître de Saint-Trophime la date approximative de 1184 (man möchte Druckfehler statt 1188 annehmen; doch auch S. 85 steht 1184, S. III 1185—90) Von den Fassaden aber heisst es jetzt: J'ai assigné „dans ma pensée“ la date de 1190—1215 à la construction de ces façades.[6])

Man könnte es ihm überlassen, sich auf diesem Wege weiter zurückzuziehen. Doch vielleicht ist es rückförderlicher, wenn Mehrere das Wort nehmen.

Hoch erfreulich, dass Robert de Lasteyrie eine eingehende Untersuchung der südfranzösischen Bauwerke in Aussicht stellt. Nach Marignan's Notiz[7]) nimmt de Lasteyrie das letzte Drittel des XII. Jahrhunderts als die Entstehungszeit jener grossen Decorationen in Anspruch.

Es fragt sich, ob die deutsche Forschung sich dem gegenüber nicht besser zuwartend verhielte. Doch ist gerade durch die von deutscher Seite gemachten, mehr vorläufigen Beobachtungen über die Beziehungen der südfranzösischen zur oberitalienischen Sculptur dieser Zeit auch das französische Material in ganz neue Beleuchtung gekommen. Marignan sind diese Beziehungen entgangen, ja, er hält es nicht für nöthig, in seiner jüngsten Schrift auf diese wichtigen Entdeckungen einzugehen,[8])

---

[3]) a. a. O. S. 17; 27.

[4]) Vgl. S. 41, 20, 38, 45.

[5]) Sculpture en Languedoc.

[6]) Vgl. dagegen „Provence“, S. 25, Anm.!

[7]) Languedoc, S. III.

[8]) Ein flüchtige Hindeutung nur in Le petit palais. In „Provence“ findet sich nur S. 44, Anm. 2, der Satz: Il faudrait aussi montrer l'influence de la statuaire française en Italie au XIIIe siècle et décrire la façade de l'eglise de Saint-Laurent de Gênes. On verrait alors les ressemblances nombreuses entre les deux écoles. Ce sera le sujet d'une autre étude.“ Von provençalischem Einfluss spricht M. überhaupt nicht.

mit denen doch gerade für die Datirung der französischen Sachen ein erster fester Punkt gewonnen wird.

Die Zusammenhänge einleuchtend darzulegen, ist zwar nur an der Hand zahlreicher Abbildungen möglich. Hier daher nur eine Auseinandersetzung über einige Hauptpunkte.

Als der Erste hat M. G. Zimmermann [9]) diese Einflüsse betont, an den Arbeiten Antelami's in Parma und Borgo San Donnino; ich selbst hatte (1894—95) fast noch auffälligere Anklänge an Provençalisches in Modena und — nahe der italienischen Grenze — in Chur beobachtet.[10]) Die Churer Apostelstatuen sind jetzt in der fleissigen und verständigen Erstlingsschrift Arthur Lindner's abgebildet und eingehend besprochen,[11]) während das Modeneser Material durch Venturi um eine ganze Reihe meist gebilderter Capitelle — ein Theil derselben hat (nach V.) zum Ambo der Kirche San Vitale alle Carpinete gehört [12]) — in erfreulichster Weise erweitert und mustergültig veröffentlicht ist.

Venturi hat in den hierher gehörigen Reliefs des Doms zu Modena die Brüstungswände eines lettnerartigen Vorbaus erkannt („pontile"), der sich über den jetzt noch am Eingang der Krypta stehenden, auf Löwen ruhenden vier Säulen erhob.

Eins ist zwar aus der interessanten Reconstruction nicht zu ersehen, wo die beiden, unten abgeschrägten Reliefs (mit Petrus am Feuer und Judas, die Silberlinge empfangend), die zur Füllung von Arcadenzwickeln geschaffen sind, hier Platz finden sollen. Auf diesen zwei Tafeln sind

---

[9]) Oberitalische Plastik, Leipzig, 1897. S. 155.

[10]) Vgl. diese Zeitschrift 1899, S. 103.

[11]) Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke d. Schweiz, Strassburg, Heitz, 1899, S. 82 ff. Lindner bringt die Galluspforte, die man früher an Vézelay-Autun anknüpfen wollte, mit der Kunst der Languedoc in Zusammenhang. Vielleicht mit Recht; es wäre zu wünschen, dass die Symptome minder verschämt sprächen. Wenn S. 46 das Basler Portal und das ähnliche in Saint-Ursanne als Werke französischer Meister bezeichnet werden, so ist das sehr übertrieben; etwa das Richtige steht S. 29. Das Problem ist arg verwickelt; der Basler Meister hat Vielerlei gesehen und verarbeitet originell. Im Aufbau stecken, trotz der triumphbogenhaften Einrahmung, mancherlei Züge, die eher auf Oberitalien als Südfrankreich weisen. Z. B. führt gerade die Schule von Modena die breiten Rankenfüllungen der Thürpfosten ohne Unterbrechung als ornamentale Zone um das Bogenfeld, wie es in Basel geschieht. Auch die Schlankheit der Säulen, ihre Spiralcanelluren, das Emporführen derselben bis zum oberen Rande des Thürsturzes, die Anordnung der Statuen nicht an, sondern zwischen den Säulen wäre hier zu nennen; inhaltlich die „Werke der Barmherzigkeit" (Parma). Was das Datum anlangt, so hat es etwas Künstliches, das Basler und das St. Ursanner Portal in die Frist von 1176—77 zu zwängen. Da das St. Ursanner Werk das Basler voraussetzt, wäre das letztere am ehesten noch etwas früher; leider ist der Zeitansatz überhaupt nur eine Hypothese.

[12]) Adolfo Venturi, Museo civico di Modena. Un capitello romanico. Estratto dal Vol. III „Le Gallerie nazionali italiane", Roma 1897.

die sonst aufgemalten Inschriften [13]) eingemeisselt; es fehlen die Simse.[14])

Doch ich komme nun auf die Beziehungen zur Plastik Südfrankreich's.

Man mag das Motiv des hohen, durch Säulenstellungen nicht unterbrochenen, [15]) auch ohne krönende Bogenreihen gebliebenen Bilderfrieses an sich noch nicht bedeutsam finden; doch ein deutlicher Hinweis auf die Provence ist die Einrahmung des Friesstreifens oben und unten. Wir finden nämlich dieselben Motive, die in Arles den grossen Fries des Porticus rahmen: oben ein Gesims, dessen Schmiege steigende, eigenthümlich breit und niedrig gehaltene Akanthusblätter verkleiden; unten eine Verbindung von Mäander (an der Platte) mit einer Akanthusranke (an der Schmiege), deren eng geschlossene Einrollungen sich knollenartig aus dem dünnen Gerank der Stengel heben. [16])

Das Thema des Frieses ist die Passion Christi, wie auf dem Friese von Saint-Gilles; es begegnet kaum eine Scene, die nicht auch dort und zwar ganz ähnlich sich fände [17]). Das Abendmahl nimmt auch in Saint-Gilles die Mitte ein (Sturz des Hauptportales); charakteristisch die „abendländische“ Auffassung der Scene. Auffallende Anklänge auch im: Christus vor Kaiphas und der mit dieser Scene — hier und dort — verbundenen Geisselung (die auch sonst in der Provence beliebt war, Arles, Kreuzgang), wie in der Kreuztragung. Noch überzeugender sprechen die Capitelle. Das einzige Blattcapitell des „Pontile“ (Abb. Venturi, SA. S. 4) mit der rings um den Knauf gewundenen breiten Akanthus-Welle — charakteristisch auch die flache Modellirung wie der Umriss der Blätter — zeigt den Typ eines der Prunkstücke der südfranzösischen Ateliers. Ein zum Verwechseln ähnliches Exemplar am Arler Porticus (die Mittelsäule rechts)[18]).

Der Kranz fallender, fünf- bis siebenzackiger Blätter, der das Ca-

---

[13]) Die Bemalung der Reliefs ist aufgefrischt; doch der Schriftcharakter ist der des XII. Jahrhunderts. Die Figuren liegen bunt auf goldenem Grunde; obwohl es sich um Marmor handelt, war die Bemalung eine völlige. — Das Atelier, dem die Kanzel zugehörte (deren Fragmente im Dom zerstreut sind), ist offenbar jünger als das des Lettners.

Als Theile eines Lettners besprach die Sachen im Dom zu Modena auch schon Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 236, Anm.

[14]) Ueber der Kreuztragung kam das Simsstück abhanden.

[15]) Von solchen ist nichts erhalten; die Höhe beträgt 1,16 m; die Länge des Erhaltenen 6,60—6,70 m; die Zwickelfüllungen messen 0,68 × 1,18 (L.) und 0,73 × 1 (L.)

[16]) In Arles wechseln die Einrollungen mit Löwenköpfen.

[17]) Auch die Scene Judas das Geld empfangend, findet sich links, Marignan deutet auf enfant prodigue! (Provence“ S. 38); S. 12 glaubt er mir mit der Deutung auf Christus und Thomas (Arles, Kreuzgang) etwas Neues zu sagen; aber diese gab ich ja selbst! (Anfänge des monum. Stiles, S. 105).

[18]) Weitere Exemplare dieses Typs im Kreuzgang von Vaison, in dem von Aix (unterhalb des Mathäussymbols), in Ste. Marthe in Tarascon (Südportal), hier schon in späterer Umbildung.

pitell mit Daniel und Habakuk oben abschliesst, läuft in Arles oberhalb der grossen Statuen hin, über den Wandpfeilern sich verkröpfend. Doch auch die Bogen mit zwickelfüllenden Zwergarchitekturen darüber (drittes und viertes Capitell) haben in Arles ihr Analogon. Man sehe nur die Krönung der Paradiespforte[19]) an; hier ist der Bogen durch das gleiche, schwere Eierstabmotiv belebt[20]) — die zugespitzte geschweifte Form der einzelnen Glieder desselben, die in M. auffällt, zeigt in Arles der das grosse Tympanon rahmende Eierstab —, darüber aber erheben sich Bauten, welche die nämlichen, flachen, antikischen Giebelchen und eingeblendete, von Pfeilerchen gerahmte, rundbogige Fenster haben. Wichtig auch, wie hüben und drüben Giebel und Fenster durch mit dem Bohrer vertheilte Löcher belebt sind!

Das Sujet des Danielcapitells, der Daniel zwischen den Löwen, ist eine der altchristlichen Darstellungen, welche die Provençalen, inspirirt durch die gallorömische Sarkophagplastik der Gegend, wiederholt bringen. Der Modeneser Daniel zeigt ganz die Auffassung dessen am Arler Porticus und eines zweiten Exemplars im Arler Museum: Der Prophet sitzt; die Löwen, von links und rechts kommend, legen eine Pranke auf des Propheten Knie. In derselben Auffassung kehrt die Gruppe im Atelier Antelami's wieder, l. vom Hauptportal in Borgo San Donnino (ebenfalls unter provençalischem Einfluss). Auch im Baptisterium zu Parma findet sie sich. — Auf einem der anderen Capitelle — zu der Serie aus San Vitale alle Carpinete gehörig — sieht man hinter dem letzten in der Reihe der anbetenden Könige die Köpfe ihrer drei Rosse, wie in der Arler Darstellung (am Porticus), d. h. der Höhe nach gereiht und in viel zu grossem Maassstab. — Doch das Auffallendste ist die Osterscene. Sowohl der Arler Kreuzgang wie die St.-Giller Fassade bringen hier nämlich die seltene Darstellung der drei Marien beim Salbenkrämer. Dieselbe kehrt wieder auf dem Capitell unserer Gruppe im Modeneser Museum! Der Krämer erscheint hier wie in St.-Gilles links hinter einem steinernen Tische sitzend, mit der Linken die Wage hoch emporhaltend. Er wendet sich den Frauen zu, die, hintereinandergereiht, von rechts herankommen.[21])

Interessant auch, wie die schlichtgehaltenen Sarkophage der Scene am Grabe hier und dort den nämlichen Schmuck erhalten haben: eingeblendete Rundfenster (resp. Kreise).[22])

---

[19]) Arles, Porticus, Fries, rechte Seite.

[20]) Bogen dieser Art zwar auch bei Wilhelm von Modena.

[21]) Die Nebenfiguren auch sonst in Modena hervorgehoben (der „Faber“ der Kreuzschleppung; der „Camerarius“ auf „Judas und Kaiphas“).

[22]) Das Nämliche haben die Särge der Auferstehenden in Arles (Fassade). Provençalisch auch die Charakterisirung des Petrus durch die grossen Spirallocken über der Stirn und die Schlüssel, deren Bärte nach l. und r. auseinanderweisen. Auch in Chur ist dieser Typus — mit dem provençalischen Stile — eingedrungen; ebenfalls bei Antelami (Parma, Baptisterium, Jüngstes Gericht).

Eine nach allen Seiten ausgreifende Stilvergleichung mag nach dem allen kaum noch nöthig erscheinen. Man kann die Beschreibung Venturi's ohne Weiteres auch auf die jüngeren Arler Sachen (an der Fassade) anwenden. Es entfahren Venturi Wendungen, wie ich sie früher den letzteren gegenüber gebraucht habe, z. B. betont er das „Perrückenhafte" der oft so eigen scharf vom Antlitz sich absetzenden Haare. Bezeichnend sind besonders die kantigen Köpfe mit den stark betonten Backenknochen, dem derben Kinn, mit den langen, gebogenen, herausfordernden Nasen, über einem breiten, ungeschlachten, sinnlichen Mund, — mit den henkelartig abstehenden, oft sehr grossen Ohren[23]), und den vortretenden, dennoch oft von schweren Lidern überdachten, bald müde und blöd', bald krampfhaft blickenden, auch boshaft stechenden Augen.

An der Faltenbehandlung seien nur ein paar Motive hervorgehoben, z. B. die Anschoppung von zwei oder drei flachen, sich über einander schiebenden Falten in der Gürtellage, man vgl. in Modena die atlantenhaft sich gegen das Gesimse stemmende Figur im Knierock mit der links auf der „Steinigung des Stephanus" an der Arler Fassade; zu beachten auch, wie unter den simplen und harten Falten des Rockes die Wölbung des Leibes und der Absatz der Schenkel hier in übereinstimmender Weise betont ist. Charakteristisch ferner die feinen Knickfalten unten an den Aermeln (vgl. die „Ancilla" und den Petrus am Feuer, dazu in Arles die eben genannte Figur); auch die bei ausschreitenden Figuren in Arles so häufig vorkommende merkwürdige Aufstauung der Mantelfalten in der Kniegegend (vgl. in Modena den Engel neben dem Habakuk).

An costümlichen Details fallen hüben und drüben in's Auge die Bordüren mit gereihten, in der Mitte gebohrten Perlen, die hier wie dort auch zum Schmuck architektonischer Glieder gern verwendet werden (in Arles passim, in Modena am Bogen des Capitells mit Opferung Isaac's, am Stuhl des Apostels r. auf dem Abendmahl). Daneben kommen an den Gewändern auch Bordüren mit Imitation grosser Edelsteine vor (Christus auf dem Abendmahl). Ein Erkennungszeichen ferner die ungemein häufigen halbrunden, melonenhaft gerippten Kappen, die Sandalen mit ihrer Verschnürung aus gedrehten Stricken (wie Arles Kreuzgang, Chur, Romans).

Doch ich schliesse diesen Abschnitt; es kommt ja hier nur auf eine Sicherstellung im Ganzen an. Von den Löwen mit ihrem grossartigen Pathos — die Thiere sind hier das Beste —, von den Basen der Säulen mit ihren Eckmotiven[24]) (vgl. Venturi a. a. O. S. 9 über eine weitere Basis in Poiago) u. A. m. sei in grösserem Zusammenhange die Rede.

Was uns besonders angeht, sind Venturi's Muthmaassungen über die Entstehungszeit des Pontile. Er knüpft an die Capitelle der Glöcknerstube der torre Ghirlandina (neben dem Chor) an. Dass diese demselben Atelier gehören, ist zweifellos. Venturi geht so weit, sie mit den übrigen

[23]) Sehr charakteristisch das des Habakuk a. d. Danielcapitell.

[24]) Wichtig, dass pflanzliche und figürliche Motive auch in Arles durcheinandergehen.

Sachen der Gruppe ein und derselben Hand zu geben. Als „arlisch“ sei an diesen Capitellen nebenbei ein Zug hervorgehoben, die Art, wie die jugendliche Frauenfigur ihr unten ausserordentlich weitfaltiges, doch um Brust und Arme eng schliessendes, auch wie die Arler Frauenkleider gürtelloses Gewand vorn in der Mitte empornimmt. Es ist ein Lieblingsmotiv der Arler; auch Antelami hat es ihnen abgesehen (seine Salome).

Diese Capitelle nun müssen schon 1159 fertig gewesen sein „quando, secondo l'iscrizione letta dal canonico Bassoli, nella parte quadrata della torre volta verso Occidente, fu „completa in nomine Domini ista turris“ . . . La data del 1159 sarebbe quindi la più prossima all'edificazione del „pontile“, e segnerebbe uno dei momenti dell'attività del nostro scultore. E che non sia di molto posteriore a questa ce ne assicurano gli addentellati dell'arte sua con quella dell' Antelami.“

Zwar ist der Porticus der Südseite des Domes, der ganz verwandte Akanthusranken zeigt, erst im Anfang des XIII. Jh.'s vollendet. Doch Venturi hebt mit Recht den bei äusserlicher Aehnlichkeit doch veränderten Charakter dieses Werkes hervor. Zudem können wir bei Antelami an der Hand fest datirter Werke verfolgen, wie in dieser Gegend die wesentlichen Grundlagen dieses Stiles durch lange Jahrzehnte hin fast unverändert dieselben bleiben. War dies bei Antelami der Fall, wie viel mehr bei den schwächeren Modenesen.

Man darf also den Pontile am ehesten als ein Werk aus dem dritten Viertel des XII. Jh.'s betrachten.

Doch es ist zuzugeben, dass dies einstweilen nur eine Hypothese ist. Einen unverrückbaren Punkt geben erst die Sachen in Parma.

Venturi, dem die Verwandtschaft der Modeneser Sculpturen mit denen von Arles und Saint-Gilles nicht aufgefallen ist, nennt mit Recht den Modeneser Anonymus und Benedetto Antelami in einem Athemzuge; ja, er fasst Antelami's feinere Kunst — die Modeneser Sachen sind recht roh — als eine Weiterentwicklung der (nach ihm) „sicher etwas älteren“ des Modenesen.

Was Antelami und den Modenesen so verwandt erscheinen lässt, ist zwar das Provençalische! Mögen die Beiden — oder ihre Ateliers — sich auch unmittelbar im Leben berührt haben, sicher ist ihre Verwandtschaft in erster Linie eine solche der gemeinsamen Quelle. — Der provençalische Einfluss geht bei Antelami zu tief, als dass man annehmen möchte, er habe nicht selbst dort — aus dem Vollen — geschöpft, sondern die Anregung nur durch den Mittelsmann erhalten. Denn so lange wir ihn verfolgen, bleiben die Eindrücke provençalischer Kunst — weit mehr als die ältere oberitalienische Kunst, als Antike und Natur — für seine Formensprache maassgebend. Auch kann man wohl wahrnehmen, dass er die provençalischen Sachen doch mit seinen Augen angesehen hat, es ist bei ihm Einzelnes haften geblieben, was bei Jenem kaum — oder auch gar nicht — anklingt.

Dem Durcheinanderspielen der verschiedenen Elemente bei Antelami nachzugehen, wäre nicht uninteressant; ein paar Bemerkungen darüber weiter unten; lehrreich ist es auch, die — bei allen Einflüssen — merkwürdige innere Geschlossenheit seiner künstlerischen Persönlichkeit wahrzunehmen, z. B. die Vorliebe für eckige, oblonge Formen des Kopfes, des Körpers —, die er doch sicher in der Provence eingesogen hat — auch an seinen Architekturen — gewissermaassen mathematisch — demonstrirt zu finden.[25]) Man sieht, es wird gerade das entlehnt, was zum eigenen Herzen geht.

Was Zimmermann über die Beziehungen zu Frankreich sagt, ist eine erste Skizze. Der Zusammenhang schon verbot ihm eine Ausmalung.

Er lässt Antelami eiuen grossen Theil von Frankreich durchziehen, die Provence, Burgund, Nordfrankreich mit Chartres. Doch die gerippte Kappe ist ja ein Symptom mehr für den Süden, wo sie überall und eher als im Norden vorkommt.[26]) Antelami schwärmt für sie; sie war ihm etwas Neues; nach Zimmermann kommt sie vor ihm in Oberitalien nicht vor; merkwürdig, dass Magister Enrigus in Pistoia sie kennt.

Aber auch die Bogen und Baldachine mit Zwergbauten darauf können kaum für einen Besuch von Chartres zeugen. An den Capitellen des Museums zu Parma sind die Motive annähernd die, welche in Modena begegneten (vgl. oben; auch die Bohrungen in den flachen Giebelchen zeigen sich!). Bei den grossen Knäufen am Porticus von San Donnino aber handelt es sich ersichtlich nur um eine Transposition der auf älteren oberitalienischen Thürstürzen so beliebten Arcadenstellungen (mit Zwickelthürmchen) auf den Mantel der Capitelle. Der Meister wollte hier eben ein Element, das er zu Gunsten des provençalischen, schlank durchlaufenden Bildfrieses von seinem Architrav ausgeschlossen hatte, an einer anderen Stelle zu Worte kommen lassen! Was links dieses Porticus sich zeigt[27]), ist ja kein Capitell, sondern ein Baldachin; die Idee zu solchen lag überall in der Luft; ich weise auf S. Zeno in Verona[28]). Mindestens konnte Antelami in Südfrankreich die Anregung zu solchen Ueberbauten eben so gut, wie zu Baldachincapitellen gekommen sein[29]). Anklänge in der Faltenbehandlung an burgundische oder nordfranzösische Sachen beruhen auf

---

[25]) Hübsch sagt Zimmermann, angesichts der Architektur des Baptisteriums: „Wir erkennen hier denselben Künstler wieder, der die Figuren auf . . . der „Kreuzabnahme“ so steif und unbehülflich nebeneinanderstellte.“ A. a. O. S. 117.

[26]) Moissac, Kreuzgang, Saint-Sernin in Toulouse, Südportal; im Arler Kreuzgang findet sie sich im ältesten wie im Ostgange; auch an den Fassaden.

[27]) Ueber der Darstellung im Tempel.

[28]) Bronzethüren; die beiden Motive, die A. hier bringt, ein Zinnenthürmchen und ein mehr kuppelartiges, kommen z. B. bei Meister Nicolaus ähnlich vor (Thürsturz in Ferrara); dass A. die Thürmchen mehr durchbrochen giebt, kann bei dem Architekten des Baptisteriums nicht auffallen: das Arler Perlband säumt die Bogen.

[29]) Beispiele solcher bietet z. B. das Museum von Toulouse.

Zufall, z. T. darauf, dass wieder zwischen der Provence und dem Norden Beziehungen sind.

Wir haben es also nur mit der Provence zu thun; mit ihr weit mehr, als Zimmermann zugesteht. Er betont zwar die Aehnlichkeit der Kronen[30]), der Haarbehandlung, ja fährt fort: selbst „die ganze Erscheinung der Figuren von Saint-Trophime und zwar derjenigen an der Fassade, entspricht den Figuren Benedetto's". „Die Kopfform ist die gleiche, und auch die antikisirende Gewandung hat . . . Aehnlichkeiten . . ." [31]). Aber er deutet dies allzu vorsichtig aus, wenn er sagt: „Bei der Benutzung des gleichen Vorbildes der Antike ist bei beiden etwas Aehnliches herausgekommen." Denn offenbar hat Benedetto die provençalischen Formen herübergenommen. — Doch Zimmermann gelangt ja dann selbst zu dem Schluss, dass B. in der Provence gewesen ist.

Ich kann hier mein Aufmerken im Wesentlichen auf Antelami's älteste datirte Arbeit[32]), die Kanzelbrüstung mit der Kreuzabnahme im Dom zu Parma (von 1178) beschränken. Nebenbei sei gesagt, dass überall auch bei Antelami neben den stilistischen Anklängen (im Grossen wie im Feinen) mehr äusserliche Handhaben sich bieten, Uebereinstimmungen in Nebendingen, die dummklug ausplaudern, was die Falten, die Mienen vielleicht nicht gleich mittheilen. Zwar lässt z. B. der Engel, der die Armuth in die Kirche einlädt (San Donnino, rechts vom Hauptportal), schon in den Körperformen, in der Zeichnung der Flügel (vgl. unten), oder dem eigen steifen, echt Arler Zurseitebreiten derselben [33]), in der Knieschüssigkeit und zahlreichen Motiven der Gewandung[34]) den engen Zusammenhang mit dem Arler Exemplar am Paradiesthor verspüren. Aber für den flüchtigsten Blick schon macht ein absonderliches Nebending den Verräther: das schwere Stockscepter mit der feinen, dornartigen Metallspitze unten, das der Bote, es etwas unterhalb der schlichten Knaufkugel umfassend, erhobenen Arms vor sich hinhält. In Arles ist es — wie selbstverständlich bei solchem Heroldsstabe — gewichtig auf den Boden gestützt, in San Donnino schwebt es. Man scheidet schon danach Original von Nachahmung.

---

[30]) Den Vergleichspunkt bieten die volutenförmigen Umschläge, Parma, thronende Madonna am Nordportal; Arles, Tympanon.

[31]) Schlagend z. B. die herabhängenden Enden (Parma, Jüngstes Gericht, Engel mit dem Kreuz; dazu Arles, Engel am Paradiesthor).

[32]) Zimmermann vermuthet als ältestes Werk des Meisters die arca unter dem Hochaltar des Domes zu Parma; doch das Datum 1162 (in meiner Notiz Rep. f. Kunstw. 1899, S. 103 steht irrig 1165!) bleibt zweifelhaft.

[33]) Wo sie gereiht zwischen anderen Figuren stehen, muss um der Flügel willen links und rechts ein Devotionsabstand bleiben, so in Arles, so bei Antelami (Baptisterium Madonnenportal u. s. w.)

[34]) Auch hier das eigenthümliche Sacken der Falte nach der Kniekehle zu; auch der starr, schräg nach vorn von der Schulter fallende Mantelstreifen kehrt bei dem Engel am Paradiesthor in Arles genau wieder.

Doch schon das Relief von 1178 zeigt den Zusammenhang nicht nur in den allgemeinen Grundlagen der Formengebung (der steifen Rechteckigkeit der untersetzten Gestalten, den oblongen, eckigen Gesichtern, der Härte der Faltenpfeifen (Schurz des Christus, der Centurio), sondern noch in einer Fülle theils mehr nebensächlicher stilistischer Dinge, theils beiläufiger Zuthaten,

Da ist z. B. die breite Bordüre an der Dalmatica der Ecclesia (am „Helm“ der Synagoge wiederkehrend), eine Reihung grosser, vierblättriger Kleeblätter. Das an Baugliedern häufigere, an Gewändern sehr seltene Motiv[35]) begegnet am Arler Porticus just an einer Dalmatica, der des hl. Trophimus! Auch läuft es hier am Sims unterhalb der Löwen über die ganze Breite des Vorbaues.

Arlisch ist auch die feine Dreipunktenmusterung[36]) jener Dalmatica, wie mehrerer anderer Gewänder unserer Kanzelbrüstung. Jene begegnet zweimal in den Scenen aus der Jugend Christi an den Arler Thürpfeilern (Joseph); Merkzeichen sind weiter die mit dem Bohrer bepunkteten Bordüren, die mit Punkten bestickten Schuhe der Frauen!

Rasch legitimirte Abkömmlinge provençalischer Kunst: die herabschwebenden Engel. Das Schweben an sich ist charakteristisch, dies eigen nüchterne in der Luft Schwimmen mit gleichmässig gestreckten Beinen.[37]) Doch mehr als dies das Gefieder. Man lege die Arler Evangelistensymbole daneben und merke, wie vom Nacken zu den Füssen hin erst flämmchengleich züngelnde Saumfedern begegnen, dann kürzere, rundliche Füllfederchen, endlich — in drei Etagen — längere Schwungfedern. Jene flämmchengleichen sind glatt belassen, die Schwungfedern — in Arles auch die Füllfederchen — haben ein plastisch herausgebrachtes Grätenmuster. Man vergleiche ein paar Dutzend anderer Flügelwesen, um sich klar zu sein, dass wir hier eine besondere Species haben. Antelami hält auch später an diesem Flügeltyp fest, den beiläufig auch der Modenese — meist vereinfacht zwar oder gestutzt — giebt. Doch in der Modellirung der langen Federn weicht jener später etwas ab (S. Donnino); in Parma giebt er sie sogar schlicht, nur mit Mittelgräte. Man sieht daran, wie er sich von seinen Arler Mustern mit den Jahren ein wenig entfernt hat.

Man kann dies auch an einzelnen Faltenmotiven spüren, wenn er auch an den Hauptmotiven hier durch Jahrzehnte starr festhält. Es ist eine provençalische Schulgepflogenheit, die Oberärmel in lauter kleine Knickfalten zu legen. Man beobachtet es in Arles (die beiden Jacobus' an der Fassade z. B.), in Saint-Gilles (der Paulus), Romans, Aix u. s. w. Von der Provence aus ist es auch in die Schule von Chartres gelangt (Le Mans, Bourges). Auch auf der Kreuzabnahme in Parma kommt es

---

[35]) Etwas ganz Anderes ist das „Toulousaner“ Vierkleeornament.

[36]) Die Punkte zu kleinen Dreiecken geordnet.

[37]) Zu vergl. etwa das Mathäussymbol in Arles.

nicht weniger als fünfmal (!) vor (r. bei den Kriegsknechten). Später verliert es sich bei Antelami, obwohl gelegentlich auftauchend.[38]

Der Modeneser hat es überhaupt nicht; nur bei dem Christus auf der Fusswaschung, dessen Aermel bis zu den Ellenbogen emporgestreift sind, zeigen sich oben die kleinen Fältchen; doch schräger.

Dies wäre z. B. ein Symptom dafür, dass Antelami seinerseits vor den Originalen stand. — Man kann noch in einem anderen Motiv ein solches finden, das bei dem Modenesen wenig hervortritt, während Antelami es schon auf der Kreuzabnahme hat (die Ecclesia), sich später noch mehr darein verliebend, so sehr, dass es auf dem Jüngsten Gericht in Parma z. B. überhaupt alle stehenden Figuren zeigen (zu vgl. vorn die Engel). Es ist dies eine eigenthümliche, den Arler Sachen[39] abgesehene Manier, die in Bogen niederhängenden Falten (besonders an den Schenkeln) in der Curve auseinanderspringen zu lassen, so dass zwei Rücken entstehen.

Doch trotz so mannigfach verknüpfender Fäden wird, wer nicht allzu einlässlich prüft, im Ganzen doch einen Gegensatz gerade in der Faltengebung zwischen Arles und Parma gewahren. In Arles (z. B. am Christus des Tympanons) sind der Falten und Fältchen viel mehr; sie sind, mannigfach abgestuft, doch dicht an einander geschoben, ja emporgeschichtet. An diese Manier haben wir bei Antelami einen sehr auffallenden Anklang zwar bei dem König David an der Fassade von San Donnino[40]; aber im Ganzen hat er die Arler Manier anscheinend aufgelockert. Doch prüft man die Arler Figuren alle, so verschwindet der Gegensatz. Die leisen Abschattirungen innerhalb des Arler Ateliers treten zu Tage[41], und Stücke tauchen auf, die Antelami's Art ganz nahe stehen, wo aus dem glatter anliegenden Stoffe, besonders auf den Schenkeln, nur einzelne Züge sich herausheben. Besonders ist hier auf die Apostel des Thürsturzes hinzuweisen. Und man sehe nun, wie auffallend gerade hier (z. B. an den ersten vier Aposteln von l.) jene Spaltung der Rundfalten sich zeigt; wie die Kniee sich als Scheibe abdrücken in der Art, wie Antelami's Ezechiel es zeigt, wie der Aermel sich anschmiegt (erster Apostel l., wozu wieder Ezechiel zu vgl.) oder die Falten schräg über die Oberärmel gehen.

Was Antelami persönlich zu eigen gehört, ist jenes Gefallen an peinlich sauberer Parallelität der Faltenlinien, wie es besonders auf dem Werk von 1178, doch auch später[42] noch auffällt. Auch die in Arles be-

---

[38] Zu vergl. die reiche Frau links vom Hauptportal in San Donnino.

[39] Gut zu sehen an der Kasel des Paulus, auch oben an der des Jacobus (links vom St. Trophime).

[40] Auf dem rechten Schenkel. Phot. Alinari P. I. Nr. 15501.

[41] Bemerkenswerth, dass die zwei Löwen neben der Thüröffnung einen anderen Stil zeigen als die beiden vorn (Kopftyp; Haarbehandlung).

[42] Vergl. besonders die Scene: Herodes und die Seinen am Tisch, Parma, Madonnenportal.

liebten Schrägfalten unten am Aermel, die spitzwinkelig gegen die säumende Bordüre andringen, hat er in dieser geometrisch harten Weise umstilisirt (die drei Marien links), während der Modenese hier gern die kleinen naturalistischen Arler Knickfalten bringt.

Es ist nur natürlich, wenn Antelami, der das Oktogon in Parma so gleichmässig durch vertikale Nischen streifen, mit Simsen umfahren konnte, auch im Kleinen, in der Faltenführung, seinen Hang zum Einsilbig-Monotonen kundthut.

Wir übersehen nun, wieviele Anknüpfungspunkte allein die Figuren der „Kreuzabnahme“ bieten. Man könnte eine Reihe weiterer provençalischer Besonderheiten an der schönen, flach im Grunde liegenden Akanthuswelle aufspüren[43]), an der schmäleren, die das Gesims verkleidet, ja selbst an den Schriftformen (vgl. unten). Doch genüge das Gesagte. Denn es ist nicht mehr anzuzweifeln, dass der Meister, der zu Anfang des Jahres 1178 dieses Werk „vollendete“, entweder — und das ist bei Weitem das Wahrscheinlichste — eine jahrelange Schulung in der Provence selbst erfahren hat, oder, wo nicht, so bei einem Meister, der künstlerisch mit beiden Füssen auf südfranzösischem Boden stand.

Wie weit der Entwurf zu dieser Arbeit zurückliegen mag? es ist in Rechnung zu stellen, dass die „Kreuzabnahme“ ein Theil von Antelami's ehemaliger Domkanzel ist. Es gehörten zu ihr drei Passionsdarstellungen, ausserdem reiche Capitelle u. s. w. Ein solches Werk, im zweiten Monat des Jahres 1178 vollendet, kann schon zu Ende 1176 geplant gewesen sein. Hinzu kommt eine gewiss Jahr und Tag lange Ausbildung, in einem südfranzösischen (oder von dort abgeleiteten) Atelier. Denn wie sollten sich die Formen und Formeln eines fremden Ateliers einem flüchtigen Wandersmann so fest in Hand und Seele geschmiegt haben, dass er nach einem Vierteljahrhundert sich noch darin bewegt? —

Nun muss aber doch das Atelier, in dem A. gelernt, — oder umgelernt — hat, schon vorhanden, ja in Blüthe gewesen sein, ehe er dort eintreten konnte. So kommen wir für die jüngeren Arler Sachen, für das Atelier der Fassade mindestens in das dritte Viertel des XII. Jahrhunderts zurück. Und zwar ist dies der für Marignan günstigste Fall; denn es ist dabei angenommen, dass Antelami, kaum zurückgekehrt, auch schon den grossen Auftrag für die Domkanzel erhielt. Fassen wir Alles in eine Formel, so wäre zu sagen: das jüngere Arler Atelier blühte spätestens in der ersten Hälfte der 70er Jahre.

Ich habe die vom Anhauch der Antike — zumal in den Köpfen — noch berührten Apostel des Arler Kreuzgangs die Ahnenbilder derer des

---

[43]) Mitten zwischen den Einrollungen finden sich zusammengeklappte und in's Profil gestellte, sechszackige Blätter von schönem, rundlichem Umriss, wie sie — im selben Zusammenhang — am Sturz von Maguelone sich zeigen. In den Einrollungen selbst kehrt — in Intervallen — dasselbe Motiv wieder, das uns schon vom Arles-Modeneser Rankencapitell (Venturi, S. 3) her bekannt ist.

Porticus genannt. Wer etwa den Petrus hier mit dem Petrus dort vergleicht[44]), wird den Gegensatz der Zeiten vielleicht mehr, als den localen Zusammenhang empfinden, zunächst wenigstens; ein Zusammenhang ist vorhanden; in den Köpfen, in der Gestalt, im Faltenwerk, überall zeigt er sich; das Atelier des Kreuzgangs, das ist fraglos, war der Boden, auf dem das jüngere fusste. Aber eben deshalb fällt der Gegensatz nur um so mehr in's Gewicht. Man beobachtet zwar oft in alten Kunststätten ein plötzliches Umschlagen des Stiles, indem von aussen neue Elemente hereinfahren. Aber hier liegt gewiss ein allmähliches Verdorren und Erstarren wesentlich von innen heraus vor, ein wahrscheinlich sehr allmähliches.

Es müssen daher zwischen dem Beginn des Kreuzgangs und dem der Fassade mehr als nur 5 Jahre liegen, wie Marignan — nach der neusten Variante — annimmt. Wem der Stil es nicht sagt, der halte sich an das Kostümliche oder die Inschriften. Die Krieger tragen im Kreuzgang kurze, grade nur die Hüften deckende Panzer, die mit grossen schuppenhaftigen Platten belegt sind. Der Rock reicht zum Ohr hinauf, doch liegt auf dem Kopf, als gesondertes Stück, der runde Helm. An der Fassade dagegen findet man die langen, aus Ringen geflochtenen Stahlhemden, deren Kapuze (als Helm) über den Kopf gezogen ist. Wir haben also zugleich einen Gegensatz des Stils wie der Zeiten!

Man kann ihn sich auch an den Schriftformen erläutern. Der Kreuzgang wendet für D, M, N, T noch nicht die uncialen Formen an, welche die Fassade kennt. — Auch einzelne der biblischen Compositionen dort haben, im Bildumriss, etwas entschieden Alterthümliches, besonders die Himmelfahrt Christi findet ihre nächsten Analogieen in der Kunst des X.—XI. Jahrhunderts[45]), was allerdings Marignan nicht hindert sich an „une oeuvre des primitifs italiens“ erinnert zu finden!

Doch ich unterlasse es, für den Kreuzgang ein bestimmtes Datum zu nennen; denn der Termin, den ich für die Fassade ermittelt habe, ist ja nur ein terminus ante. Ganz sicher ist, dass die in den einen Pfeiler des Kreuzgangs eingemeisselte Grabinschrift vom Jahre 1188 ihrerseits nichts anderes ist, nie und nimmer aber das Datum oder ein ungefährer Anhalt für den Baubeginn. Das wird durch meine Erörterung vollkommen sicher gestellt. Dass sie nur ein Terminus ante ist, kann aber schon eine einfache Ueberlegung uns sagen. Wie die zahlreichen in den Wänden des Kreuzgangs eingelassenen Grabschriften darthun, diente der Kreuzgang den Canonikern als Grabstätte. Da nun, wo das Grab sich nicht

[44]) Vöge, Anfänge des monum. Stiles i. Ma, S. 102 ff. Abb.

[45]) Christus steht vor einer Mandorla, wozu u. A. zu vergleichen ist Vöge, Malerschule um d. J. 1000, S. 231. Eine überraschende Analogie zu der oberen Partie der Arler Darstellung bietet eine Scene im Evangelienbuch Heinrich IV, die, wie die Umschrift sicherstellt, von einer Himmelfahrt entlehnt ist, Abb. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Taf. XXXIV. Unten fehlt in Arles sogar die Maria!

nah der Mauer, sondern nah den Säulenstellungen befand, hat man, da hier kein Platz zum Anbringen einer Schrifttafel war, die Inschrift direct in den Sockel des Pfeilers eingemeisselt. Der Pfeiler stand also doch, als dies geschah!

Doch ich will den Nachweis, dass Antelami bereits (spätestens) um 1175 bei den jüngeren Arlern in die Schule ging, noch um eine Zugabe bereichern, denn was könnte hier werthvoller sein, als diesen Punkt zu erhärten!

Man kann es auch aus dem Charakter der Inschriften darthun, die er auf seiner „Kreuzabnahme“ so reichlich angebracht hat, sie sogar — wie die Arler! — auf die Figuren selbst setzend (Centurio). Antelami verwendet nämlich für N, M und T (schon hier) auch die uncialen Formen, dem M giebt er — wie die Fassade es liebt — die Form eines O mit darangelegtem Haken, bei dem T schaltet er zwischen den Curven einen senkrechten Verbindungsstrich ein,[46] wie das Atelier der Fassade: der Kreuzgang (Nordtract) kennt diese Form nicht.

Der Kreuzgang kennt übrigens m. W. auch jene Bildung des Gefieders nicht, die Antelami und der Modenese den jüngeren Meistern so genau abgesehen haben.[47] — —

Doch wir haben hier immer vorausgesetzt, dass die Provence der gebende, Italien der empfangende Theil war. Käme nicht Alles in Frage, wenn es auch umgekehrt sein könnte? Auf diesen Punkt muss ich also noch eingehen, doch fasse ich mich kurz, da das Gesagte die Frage zum Theil schon entscheidet.

Denn da italienische Sachen, die mit den älteren Arlischen in unmittelbarem Zusammenhange wären, gar nicht bekannt sind, kann man höchstens für die jüngere Arles-Saint-Giller-Schule die Wurzeln in Italien suchen wollen. Doch auch das ist verlorne Müh. Denn diese Wurzeln sind (wie gesagt) im provençalischen Boden selbst längst nachgewiesen. Bedeutet die spätere Arler Art eine Versteinerung der älteren, so die von Saint-Gilles eine Verlebendigung und Auflösung der Kunstart des Kreuzgangs. Die Nebenrichtungen, die in Saint-Gilles sich zeigen, wurzeln ebenfalls in Frankreich, nicht in Italien.[48] Wie schwer es übrigens ist,

---

[46]) Antelami giebt das unciale T auf der „Abnahme“ im Gegensinn.

[47]) Zu vergl. die Himmelfahrt, wo die leidlich erhaltenen Flügel ein anderes Schema zeigen.

[48]) Dies gilt besonders von jener Stilrichtung, die an den Sockeln hervortritt: z. B. Relief mit Kain's und Abel's Opferung; diesem ganz nahe verwandt die Sockel neben dem rechten Seiten-Portal, ferner das mit Löwenjagd unterhalb der Doppelsäulen links des Hauptportals. Von den Statuen gehört hierher die mit übertretendem Bein. Ihrem Stil nach weist diese Gruppe auf den französischen Südwesten (worauf ich zurückkomme), aber nicht auf den Norden, wie Marignan will! Sehr seltsam auch, dass M. behauptet, die Doppelsäulen links und rechts vom Haupteingang (deren alte Plinthen wir doch haben!) seien ursprünglich nicht vorhanden gewesen. Es ist zu hoffen, dass durch den Nachweis dieser Beziehungen

den Modenesen, dessen Capitelle unter allen italienischen Arbeiten den Arler Sachen wohl am nächsten kommen, in der italienischen Plastik zu placiren, ersieht man daran, dass Venturi ihn mit Gruamons und den Seinen zusammenbringt, mit denen er doch nur entfernte Aehnlichkeiten hat. Nein, er ist ein Arler Zögling. Von diesem rohen Spätling aber den Arler Kreuzgang oder die Fassade ableiten wollen, hiesse Alles auf den Kopf stellen.

Dass Antelami's Kunst eine abgeleitete ist, sehen wir auch an ihrem compositen Charakter; sie ist Mischkunst. Dies zeigt sich nicht so klar in A's Figurenstil, eben weil dieser schlechthin provençalisch ist; im Aufbau aber ist es wohl zu spüren.

Die provençalischen Compositionen sind von grossartiger Geschlossenheit. Die Architektur ist hier der natürliche Rahmen für die plastischen Motive, den breit hingelagerten Figurenfries und die (neben einander gereihten) lebensgrossen Wandstatuen. Antelami löst die provençalischen Leitmotive aus ihrem Zusammenhang und überträgt sie auf — den italienischen Porticus. Hier sind sie deplacirt. Jener Typus, den Meister Nicolaus hingestellt hatte, zeigte ein ma. Portal mit stark zurückspringendem Gewände und über die Höhe der Thüröffnung emporgeführten Säulen. Die Capitelle reihten sich hier links und rechts an den Thürsturz an. Wollte Jemand an einem solchen Portale das provençalische Motiv des vom Thürsturz aus über die Gewände und weiterhin über die Fassadenwand sich hinbreitenden Figurenfrieses durchführen, so musste er diesen Aufbau — zerstören. Denn in der Zone, wo die Capitelle sich finden, will nun der Fries sich entfalten. Antelami beseitigt denn auch jene — kühn und hülflos! Da er einen Uebergang zu den Säulenschäften gewinnen musste, liess er an der rechten Seite den niederen unteren Blätterkranz der Capitelle bestehen. An einander gereiht wirken diese Kränze etwa wie ein Blätter-gesimse. Noch wunderlicher ist die Lösung der l. Seite, wo nach r. zu ein paar Stümpfe von Capitellen stehen geblieben sind, als eine ruinenhafte Coulisse.

Doch A. wollte den Fries, wie die Provençalen, auf der Fassadenfläche fortsetzen. Hier traf er aber auf die Quermauern des italienisch angelegten Porticus. Er muss also abbrechen, um ausserhalb des Porticus fortzufahren: da wirken die Friesenden als ein äusserlicher Annex. Von Zusammenhang, Gesammtwirkung keine Spur. Nur der Faden der Erzählung läuft von links nach rechts hindurch.

Nun fehlten noch die lebensgrossen Nischenstatuen in Höhe der Thüröffnung. Mit ihnen muss der Meister wieder aus dem Porticus hinaus auf die Mauer flüchten. Durch allerlei angeklebtes Figurenwerk, durch wunderlich aus der Rolle fallende Ornamentstreifen mit Bandwerkmotiven verbindet er die Statuennischen nothdürftig mit den Friesenden darüber.

---

zum Südwesten neues Licht auf die Entstehungszeit von Saint-Gilles (Fassade) fallen wird.

Um den Gegensatz zwischen Capitellen und Figurenfries zu vertuschen, über den er sich muthig hinweggesetzt hatte, verkleidet er die grossen Capitelle vorn am Porticus ihrerseits mit Bilderfriesen und lässt diese auch hier über einem simsartig stehengebliebenen unteren Blattkranz sich hinziehen. Das in Oberitalien seit alters so beliebte Motiv der Arcadenstellungen, das er zu Gunsten der provençalischen Friese am Sturz geopfert hatte (vergl. oben), vergönnt er sich nun an den Capitellen.

Ich wüsste nicht, wie man besser als durch dieses Portal hätte illustriren können, dass es sich hier um Elemente ganz verschiedener Herkunft handelt! — Auch die Arler Schule gelangte in ihrer Spätzeit dazu, das Friesmotiv auf ein gewöhnliches ma. Säulenportal zu übertragen. (Südportal an Ste.-Marthe in Tarascon). Wie sicher vollzieht sie die Eingliederung! Die Capitelle ordnet sie in Höhe der Thüröffnung; ununterbrochen zieht sich über ihnen vom Sturz bis auf die links und rechts des Portales etwas vortretende Fassadenwand der Friesstreifen hin. Rechts wird er gerade in der Mitte des Vordervorsprungs zur Muschelnische erhöht; vor dieser stand, wie wir aus der alten Beschreibung wissen, die etwas grösser gegebene Titelheilige Ste.-Marthe, deren Drachensieg hier dargestellt war. Wir sehen, wie noch im Erlöschen die Arler Schule ihren alten Lieblingsgedanken klar auswirkt. Wie geistreich übrigens das Aufgehen der decorativen Lösung im Sujet!

Am Oktogon in Parma war einer Entfaltung des Portalschmucks in der Breite eine natürliche Schranke gezogen; Antelami sah von dem Friesmotiv hier ab. Doch das der rechteckigen Statuennische verwendet er, aus dem Zusammenhang gelöst, auf Zwickelflächen und Bogenfeldern, wo es wenig passt.[49])

Ich erwähne noch, dass Antelami die Figur grossen Maassstabes, besonders die Statue, nicht liegt.[50]) Aber sie war von vornherein die Stärke der Provençalen gewesen. Wie sollte also ihre ganze Richtung von A. ausgegangen sein?

Ein Zeugniss, dass der Schwerpunkt der ganzen Bewegung am Rhôneufer lag, sind auch die Statuen in Chur.[51]) Die geographische Lage wiese

---

[49]) In der Provence ergiebt sich das Nischenmotiv von selbst durch die Auflagerung des horizontalen Gebälks auf die (in Intervallen gereihten) Wandpfeiler.

[50]) So sehr richtig Zimmermann; vgl. was er S. 155 über die künstlerische Ueberlegenheit der Provençalen sagt.

[51]) Lindner a. a. O. nimmt auch für die Apostel-, wie die Vincentiustafel im Basler Münster südfranzösische Einflüsse an (S. 96 ff.); ohne zureichenden Grund. Ich habe es schon früher (in dieser Zeitschrift 1899, S. 102) bestritten und auf byzantinische Vorbilder hingewiesen. Man vergleiche etwa das Elfenbein mit Himmelfahrt Christi im Bargello (jetzt H. Graeven, Elfenbeinwerke in Italien, Nr. 34), hier hat man nicht nur die eng umgewickelten antiken Mäntel, das leise

hier am ehesten wieder auf Italien. Die Sachen selbst zeugen aber so beredt für Arles, dass (wie auch Lindner ausführt) nur hier die Heimath, sei es des Künstlers, sei es seiner Lehrmeister, gesucht werden kann, möchte er auch vielleicht über Italien nach Chur gekommen sein.[52]) Auch die Churer Sachen knüpfen an die jüngeren Arler an; sie sind wieder jünger als diese. Die an der Arler Fassade bemerkbare Tendenz zu schematischer Verödung hat hier einen weiteren Schritt gethan. Der Petrus, der am Arler Porticus sich noch hervorthut durch schmucke Faltenmotive, ist in Chur auf dieselbe Formel wie die übrigen gebracht. Arbeiten eines zurückgebliebenen Schweizer Localmeisters sind die Churer m. E. nicht. Wohl aber mag hier ein südfranzösischer Nachzügler noch verhältnissmässig spät sein Publicum gefunden haben. — Eine Ansicht über die Entstehungszeit kann hier allein auf dem Umwege über Arles gewonnen werden. In Chur steht die Gruppe isolirt; sie könnte ebensogut von einem älteren Baue stammen, als dem gegenwärtigen, dessen Portal jedenfalls jüngeren Charakters ist, dessen sonstige Sculpturen (im Innern) keine deutlichen Anklänge zeigen. Stammen diese Apostelsäulen nebst Löwen u. s. w. von einem Lettner, wie Lindner denkt, so würde die Chorweihe von 1178[53]) am ehesten den terminus a quo geben. Doch Reste von Simsen und Brüstungen sind nicht da. Es kann sich deshalb auch um Arbeiten handeln, die, von einem auswärtigen Meister unvollendet zurückgelassen, überhaupt ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss nicht zur Aufstellung gelangt sind. —

Die Provence hat übrigens nicht nur die ältesten, grösst geplanten, geschlossensten Werke der ganzen Gattung hervorgebracht; es gruppiren sich um die Hauptwerke eine Reihe kleinerer in Romans, Nîmes, wo der hohe Friesstreifen — oben an der Fassade — allein die Honneurs macht, in Maguelone, in Aix (Kreuzgang)[54]), Tarascon (von M. nicht einmal ge-

---

Zurseiteschwingen der langen Falten des Rockes (d. Petrus a. d. Elfenbein), die Sandalen u. s. w., sondern auch die Grundlage der Basler Typen. Uebrigens weist L. (im Umriss) auffallend anklingende „Vincentius-Geschichten“ nicht in Südfrankreich, sondern in Rom nach S. 111 ff.

[52]) Worauf die Kryptasäule weist, deren Motiv, auch in Modena vorhanden, am ehesten auf ältere italienische Vorbilder geht, wie schon Rahn bemerkte.

[53]) So Rahn, Geschichte der bild. Künste i. d. Schweiz, 1876, S. 272 ff. Lindner lässt in diesem Jahr erst den Bau beginnen.

[54]) „Il ne mérite aucune étude particulière“, heisst es „Provence“, S. 57, Anm. Ein solches zeigt aber, dass die Capitelle der nördlichen Galerie doch weit feiner als die übrigen sind; zu vgl. die Madonna auf der Anbetung der Könige oder das Bett des Christuskindes. Leider ist diese Galerie sehr beschädigt. Ein Beweis, dass sie aus dem Uebrigen sich heraushebt, ist auch die Behandlung des Architektonischen. Es fehlen hier die achteckigen Schafte, ebenso die ornamentirten Basen, Deckplatten, Bogen, die für die anderen Galerieen charakteristisch sind; nur im nördlichen Theil sind auch die Blätter der Rosen in den Arcadenzwickeln in der

nannt)[55]) u. s. w. Auch dies deutet darauf, dass hier die Heimath ist. In dem von Kriegen brutal mitgenommenen Lande ist leider allzuviel zerstört. Marignan möchte gern glauben machen, als habe er das ganze Oeuvre des XII. Jh.'s im Wesentlichen noch beisammen; aber er selbst führt an, dass z. B. die Fassade von Saint-Gilles nur durch einen Zufall erhalten geblieben ist! Wozu sollen ferner Fragmente, die hier und da zerstreut sind, ursprünglich gehört haben, das schöne Capitell des Arler Museums z. B.[56]) Werke der Innendecoration, die dieser Schule zugehörten, sind in Frankreich m. W. nicht erhalten. Haben nicht auch hier Lettner, Altäre, Stühle und Kanzeln bestanden? Wie sah der Kreuzgang von Saint-Gilles aus?

Doch es ist ja dargethan, dass der Impuls von dieser Seite gekommen ist. Damit ist aber das Vorurtheil besiegt, als habe von der Provence als einem Centrum der Décadence eine Anregung überhaupt

---

feinen Weise der antiken Muster ausgearbeitet. Nur hier ist das Gesimse darüber einfach profilirt. — Ein Adlercapitell, gleich dem im Südtract, findet sich im Museum von Marseille. — Die Evangelistensymbole in der Kuppel des roman. Schiffes in Aix stehen nicht den Sculpturen im Nordtract des Kreuzganges, sondern den übrigen nah, zu deren Gruppe auch das Mathäussymbol des Kreuzgangs gehört.

[55]) Von Figuren sind hier nur die an den Consolen (im Eingang) erhalten; eine weitere an einer Console des Gesimses; auf dem Fries links ein Baum. Die Figuren sind nach Faltengebung und Bordüren Ausläufer der Arler Kunst. Dies bestätigen die weit besser erhaltenen ornamentalen Theile. Doch es zeigt sich bereits eine Verbildung der antiken Motive in's Mittelalterliche. Das Eierstabmotiv ist in's Gratige übersetzt; ebenso das Rankenwerk (z. B. Capitelle neben der Oeffnung). Noch mehr zeigt sich diese Umbildung an der reizenden Säulen- und Pilasterstellung oberhalb des Portals. Theile des korinthischen Rankencapitells sind hier zu Neubildungen benutzt (das Pilastercapitell r.), auch specifisch Mittelalterliches taucht auf; die Akanthuswelle ist mit schlichten Blättern besetzt. Die Capitelle am Eingang der Krypta zeigen dann schon die Ueberführung des Akanthus- in das gothische Knospencapitell. Schöne zoomorphe Consolen (Widder, Adler; Maulthier).

[56]) Abguss im Trocadéro, Nro. 724. An Fragmenten in Arles seien noch genannt eine mittelalterliche Basis mit gebrochenen Bändern an der Platte (das gleiche Motiv auch am Arler Porticus, Säule ganz links), jetzt in der kleinen Sammlung neben dem antiken Theater befindlich; ein Capitell mit Akanthusranke und Figürlichem (an den Seiten) ist im Museum. Zwei Marmorbasen mit Eckmotiven finden sich hier in Kapelle 8. — Zahlreiche, z. Th. werthvolle Fragmente in der Krypta und dem (alten) Chor von Saint-Gilles. Es sind darunter Fragmente des ehemaligen Haupttympanons (mit thronendem Christus), ein Kopf im Charakter derer des Frieses, ein Relief im Stil der Sockelreliefs mit der Geschichte Kain's und Abel's, (doch freier in den Falten), ein Capitell von der Form derer im Kreuzgang zu Montmajour (unterhalb der Statuen). Interessant für den Vergleich mit Antelami (San Donnino) auch ein Capitell mit Kranz von Akanthus-Blättern (unten) und vier Engeln in Halbfiguren im noch stehenden Theil des Chores.

nicht ausgehen können. Denn wie mässig man immer von Antelami's Statur denken mag, seine Kunst bedeutet gewiss eine Erhebung, einen Aufschwung.

Wie wunderlich aber überhaupt das „C'est une fin!" angesichts der Arler Fassade. Als ob nicht jede frische Kraft an diesen Stil habe anknüpfen können! War nicht auch die byzantinische Kunst des XIII. Jahrhunderts ein Ende, ja das Ende vom Ende? Kommen nicht doch Cimabue und Duccio von ihr her? — Nein, nicht der Arler, sondern der spätere Stil der Languedoc, wie er sich etwa in den ersten 6 Aposteln aus dem Kreuzgang der Toulousaner Kathedrale darstellt,[57]) ist stilgeschichtlich ein Ende; denn er ist eine Verzerrung; hier konnte nichts folgen als ein Umschwung; er folgte in der That!

Ich habe von Marignan's sonstigen Leistungen nur die irrthümliche Verpflanzung der Reimser Visitatiogruppe in's XVI. Jahrhundert aufgeführt. Zwischen dieser Ansicht und der „École de Provence" ist ein innerer Zusammenhang. Beidesmal richtet sich die Spitze nach derselben Seite: gegen die classisch-nachclassische Antike. Denn weil die provençalischen Sachen verdächtig sind, mit dieser zusammenzuhängen, müssen sie auch aus der Entwicklung eliminirt werden; aus demselben Grunde die Visitatiogruppe aus der Entwicklung der Reimser Schule, die zwar ohne jene gar nicht denkbar ist. (Als ob man aber die Antike eliminiert hätte, selbst wenn man das ganze Mittelalter auf Byzanz zurückführen könnte!)

Doch zum Schluss noch ein Schlaglicht auf M.'s treueste Berather, die Siegel. „Provence" S. 25, Anm. schreibt er: „Il existe à Arles une tradition qui attribue à l'archevêque Hugues Béroald la construction du portail. Ce prélat vivait vers 1221. Comme le porche n'était pas terminé à sa mort, son successeur Jean Baussan aurait achevé cette construction. Les archéologues ont adopté cette conjecture en se basant sur le changement des insignes épiscopaux. A la mitre dite cornue donnée sur les sceaux à Hugues Béroald succède celle en triangle portée par Jean Baussan. M. Vöge a combattu cette opinion . . . mais l'étude des sceaux du Midi confirme au contraire cette opinion". Dass auf den südfranzösischen Siegeln die jüngere Form der Mitra erst um 1220 auftaucht, habe ich auch gewusst; ich habe nur gesagt: damit ist nichts weiter bewiesen. Und ich hatte Recht. Da es sicher ist, dass der Porticus spätestens im dritten Viertel des XII. Jahrhunderts erstand, ist der „Beweis" der Siegel nichtig! Dass sie jenes Costümstück so lange beibehalten, mag sich aus Handwerksschlendrian, oder aus persönlicher Vorliebe der Bischöfe (die bei der Heiligenfigur der Fassade nicht im selben Grade massgebend war), vielleicht auch daraus erklären, dass beide Formen länger nebeneinander bestanden. Die Mitren waren nicht

[57]) Abb. bei Vöge, a. a. O., S. 71 u. 72.

selten Prunkstücke, die man nicht ohne Weiteres aus der Welt schaffen konnte. — Interessant ist ein dem Arler ähnlicher Fall im Norden: Die Porte Sainte-Anne an Notre Dame in Paris hat nämlich die jüngere Form, während auf den Siegeln des Maurice de Sully, in dessen Frühzeit jenes Portal gehört, noch die ältere vorkommt; übrigens ist die jüngere um die Mitte des XII. Jahrhunderts verschiedentlich nachgewiesen.[58])

[58]) Vöge, a. a. O. S. 128, Anm. 1; z. B. auch auf den Korssun'schen Thüren (1152—56), und dem von Goldschmidt mit Recht in die gleiche Zeit gesetzten Grabmal (Friedrich's von Wettin) im Dom zu Magdeburg; in beiden Fällen hat die Mitra schon eine ziemlich hohe Form.

Die Verträge über die Illustrirung und den Druck der Schedel'schen Weltchronik.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

Schon längere Zeit ist der kunstgeschichtlichen Forschung in Bezug auf die Illustrirung der Hartmann-Schedel'schen Weltchronik (liber chronicarum) durch Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff[1]) das Datum des 29. December 1491 bekannt, unter welchem Sebald Schreyer und dessen Schwager Sebastian Kammermeister einer- und die beiden genannten Illustratoren andererseits „einen vertrag[2]) und gemainschaft eins trucks einer neuen cronicken mit figuren mit einander gemacht hetten laut und inhalt derselben bekantnus zwischen inen am pfinztag nach dem heiligen cristtag den 29. tag des monats decembris etc. 1492[3]) darum ausgangen und im gerichtsbuch mit einem L. bezaignet am 282 plat eingeschriben." Leider fehlt in der stattlichen Reihe der im Nürnberger Stadtarchiv aufbewahrten Gerichtsbücher des Nürnberger Stadtgerichts der mit L. citirte Band und konnte bisher ein Wortlaut dieses Vertrages nicht gegeben werden; diese Lücke auszufüllen ist Verfasser nunmehr durch die Auffindung der von Sebald Schreyer, dem bekannten Kirchenmeister von St. Sebald, herrührenden Aufzeichnungen über diesen Gegenstand im k. Kreisarchive Nürnberg in der glücklichen Lage.

Gemäss dem Vertrag (s. den Wortlaut u.) sollen Wolgemut und Pleydenwurff das bis dorthin sorgfältig zu verwahrende Manuscript[4]) des

---

[1]) Vgl. Thode, Malerschule von Nürnberg, pag. 153 ff., Stegmann, Mittheil. aus dem germ. Nationalmuseum 1895, pg. 115, Hase, Die Koberger, pg. 176 und das Verzeichniss der Koberg'schen Drucke zum J. 1493.

[2]) Mit den nachfolgenden Worten ist der Vertrag vom 29. December 1491 citirt in der Vereinbarung zwischen Sebald Schreyer, Michel Wolgemut, den Kammermeister- und Pleydenwurff'schen Erben vom 22. Juni 1509 über die Gewinnvertheilung aus dem Verlagsunternehmen der Schedel'schen Weltchronik (gedruckt in Mittheilungen des Instituts für Oesterreich. Geschichtsforschung. Bd. V und bei Thode, a. a. O., p. 239 ff.)

[3]) = 1491. Bekanntlich begann die Nürnberger Jahresrechnung mit dem 25. December, so dass also die Tage des 25.—31. December nach jener Berechnung schon dem Jahre 1492 angehörten.

[4]) Das bedeutet zweifellos das im Texte des Vertrages gebrauchte exemplar.

Werkes und zwar den lateinischen und den deutschen Text, mit sämmtlichen Holzschnittmodeln, vollständig druckfertig, Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister so bald als möglich überantworten; dafür zahlen ihnen Letztere 1000 fl. Rheinisch baar hinaus und bestreiten ihrerseits die Kosten des Druckes, bei welchem stets einer oder beide Künstler zur Ueberwachung gegenwärtig sein sollen, ferner sorgen sie für den Vertrieb der Bücher; an letzterem sollen sich auch die beiden Illustratoren, soweit es ihre anderweitige Thätigkeit zulasse, persönlich und „auf gemeinsame Kosten des Werkes“ betheiligen. Aus dem so zu erhoffenden Gewinn sollen Schreyer und Kammermeister die obigen 1000 fl. zu voraus wieder werden, was sodann übrig bleibe, solle den beiden Theilen gleichmässig zufallen, andererseits sollen auch die beiden Parteien einen etwaigen Verlust zu gleichen Theilen tragen. Wollen Schreyer und Kammermeister „nach Ausgang des ersten Drucks“ eine Neuauflage veranstalten, so sollen sie gehalten sein, Wolgemut und Pleydenwurff zur Betheiligung aufzufordern und sollten sich diese binnen 14 Tagen darüber äussern. Betheiligen sich Letztere beide an dem Neudruck, so sollen sie die Verpflichtung haben, die beim ersten Druck etwa zu Schaden gekommenen oder schlecht ausgefallenen Holzstöcke zu verbessern und hierfür auf Wunsch 200—400 fl. Rh. vorgestreckt erhalten, welche Schreyer und Kammermeister aus dem Gewinn im Voraus zu beanspruchen haben, im Falle des Verlustes haftet ihnen hierfür das Vermögen des anderen Vertragstheils. Den Druck und Verschleiss übernehmen sie wieder wie bei der ersten Auflage. Wollen sich dagegen die Illustratoren bei dem Neudruck nicht betheiligen, so sollen sie zur Ausbesserung der Stöcke nicht gehalten, andererseits auch Schreyer und Kammermeister von jeder weiteren Verpflichtung ihnen gegenüber entbunden sein. Beabsichtigen Wolgemut und Pleydenwurff ihrerseits einen Nachdruck, so sollen sie, falls Schreyer und sein Schwager auf einen solchen verzichten, dies auf eigene Kosten zu thun berechtigt sein. Etwaige Streitigkeiten, sei es bei der ersten oder einer der folgenden Auflagen, solle Antoni Koburger oder, wenn dieser vor Fällung des Spruches sterbe, ein ihnen vom Rathe bestellter Schiedsmann beilegen und sodann beiden Streittheilen das Executionsrecht gegen Hab' und Erbe des anderen gemäss dem Stadtrechte bis zu vollständiger Schadloshaltung zustehen.

Am 21. Januar 1492 empfingen Wolgemut und Pleydenwurff in der That 1000 fl. Rheinisch.

Im obigen Vortrag wird Antoni Koburger nur als Schiedsrichter bei etwaigen Zwistigkeiten unter den Herausgebern genannt. Wir wissen aber, dass er in noch engerer Beziehung zu jenem „prächtigen, volksthümlichen“[5]) Werke stand, dass er der Drucker desselben war. Hase in seiner trefflichen Schrift über die Koberger musste es noch offen lassen, in welcher Weise die Bezahlung Anton Koburger's stattfand, auch diese

[5]) Hase, a. a. O. pag. 177.

Frage zu beantworten sind wir nunmehr im Stande. Verfasser dieses fand nämlich unter den Schreyer'schen Aufzeichnungen auch einen bisher unbekannten Vertrag zwischen Schreyer, Kammermeister und den beiden Illustratoren einer- und Anton Koburger andererseits vom 16. März 1492 über den Druck des Werkes.

Koburger sollte demnach das Papier (Format Superregal und zwar in eher noch besserer Qualität als das vorgelegte Muster) auf seine Kosten und Gefahr beschaffen und sodann die vereinbarte Zahl der Auflage mit einer guten, dem anderen Vertragstheile „gefelligen" Schrift in einem versperrten Kämmerlein seines Hauses,[6]) wo auch Wolgemut und Pleydenwurff mit ihren Holzstöcken hantiren könnten, unter Beobachtung aller Vorsichtsmaassregeln gegen Entwendung etc., drucken und die fertig gestellten Exemplare (auch etwaige missrathene und die vom „Gatten" übrig gebliebenen Bogen) sammt den Holzstöcken Schreyer und Kammer meister überantworten. Als Bezahlung sollte er für jedes bedruckte „Riss" 4 fl. Rh. und überdies für verdorbenes und übrigbleibendes Papier, ferner für das Risico bei Beschaffung des letzteren noch weitere 50 fl. empfangen; auch sollte sofort Bezahlung erfolgen, so oft eine Triterne sammt den darin abgedruckten Modeln an die Besteller zur Ab- bezw. Rücklieferung gelangt sein würde und damit nicht bis zur Vollendung des ganzen Druckes gewartet werden.

Die Actenstücke selbst nun lauten folgendermaassen:[7])

Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermeister, sein swager, haben mit Micheln Wolgemůt und Wilhelm Pleidenwurff, malern, so dazumalen ain werk ains neuen trucks einer neuen cronicken mit figuren underhanden gehabt haben,[8]) ainen vertrag und gemeinschaft gemacht

---

[6]) Am Aegydienplatz.

[7]) Die Schreibung ist nach den bekannten Grundsätzen vereinfacht.

[8]) Als Schreyer und Kammermeister dem Werke ihre finanzielle Unterstützung zu theil werden liessen, hatten Wolgemut und sein Stiefsohn dessen Herstellung schon seit längerer Zeit in Angriff genommen. Das Titelblatt ist vom J. 1490 datirt (Vgl. Lützow, Gesch. des deutsch. Kupferstiches etc., pag. 78.) Dazu stimmen auch die Worte unten: mitsamt den formen, wie die itzo angefengt sein. Dass bei der Finanzirung des Unternehmens der kaufmännische Gesichtspunkt doch sehr in den Vordergrund trat, zeigt die vorsichtige Formulirung der Verträge. Bei einer anderen Gelegenheit äussert sich Schreyer in seinen Aufzeichnungen folgendermaassen: er erwähnt, dass er vom Rathe am 25. October 1493 aufgefordert worden war, die Aufsicht über das Brauwesen in Nürnberg zu übernehmen, dies habe er aber abgeschlagen u. A. mit der Motivirung, er getraue sich nicht, das Amt in Abwesenheit Sebastian Kammermeister's, seines Schwagers, zu übernehmen, „wann er sich mit ime in einen handel eines trucks einer croniken begeben, der sich, darinnen zu handeln, auf ine verlassen hab, wo aber der gemelt Kamermeister vorhanden gewest were und ime zu zeiten in demselben fursehen oder verwesen het mogen, wolt er dem weiter nachgedacht haben." Sein Schwager war aber dazu nicht geneigt, indem er sich nach seiner Rückkehr Schreyer gegenüber äusserte, er (Kammermeister) hätte selbst einen Handel, den

nach laut und inhalt ainer bekantnůs und vertrags, zwischen ine ausgangen und vor Sigmunden Pessler und Endressen von Watt, als gepeten zeugen, von allen tailen bekannt, erzeugt und durch dieselben im gericht angesagt am pfintztag nach dem haligen cristag, den 29. decembris, anno domini 14^C und im 92. jar, welcher vertrag im gerichtpuch L am 282. plat eingeschribe ist und laut, wie hernach volgt:

Zwischen Sebolten Schreyer und Sebastian Kamermaister, seinem schwagern, burger zu Nurnnberg, an ainem und maister Michel Wolgemüt und Wilhalm Pleidenwurff, den malern, auch burger zu Nurnnberg, am andern tailen ist mit ir baider tail gutem willen, wissen, auch wolbedachtz sinn und mût, durch etlich ir gut freunde entlich und unwiderruflich abgeret, beschlossen und von jedem taile fur sich und sein erben samentlich und unverschaidenlich auf- und angenomen worden ain solch meinung, wie hernach volget:

Des ersten, das die genanten Wolgemut und Pleidenwurff die exemplar des puchs[9]... in latein und teutsch mitsamt den formen, wie die itzo angefengt sein, zum ersten und furderlichsten, so sie immer mogen, werklich und güt, one abbrechen[10]) derselben, zu dem trucken ganz corrigirt und entlich abgerichtet untz[11]) an die pressen, ververtigen, aufrichten und Sebolten Schreyer auch Sebastian Kamermaister zu iren handen ein- und uberantwurten sollen und ob [= wenn] in dem trucken derselben an den formen, das die den erst angefangten und gemachten formen nicht gemess gemacht wern oder der correctür oder ander notturft halben, ainicher mangel oder abbruch erschine, das sie auch sollen verpflicht und verpunden sein, denselben mangel oder geprechen je zu zeiten gepurlicher und notturftiger weise zu pessern etc.; es solle auch alleweg im setzen und trucken ir ainer oder sie paid mit- und beisein, damit kain mangel noch versaumnus an den formen erschein, sunder nach irem furnemen und abreden damit recht und gepurlich gehalten werd; sie sollen auch darzu und dabei schuldig und pflichtig sein das exemplar solichs vorgemelten buchs getreulich und vleisslich zu bewaren, alledieweil das in irem gewalt ist, damit es nit abgetruckt oder abhendig gemacht werde, ob auch in dem irenhalben ainicher mangel, versaumnus oder schaden erschin oder entstund, dardurch solcher truck verhindert oder solcher versaumnüs halb in ander hend kumen wurd, das sie sollen schuldig und pflichtig sein, solichen schaden Sebolten Schreyer und Sebastian Kamermaister oder iren erben zimlicher und gepurlicher weise zü widerlegen.

---

könne er nicht aufgeben, sondern müsste in dessen Interesse von Zeit zu Zeit „ausziehen" (verreisen) und „so konne er dem (sc. handel) mit den puchern nit auswarten." Es veranschaulicht dies deutlich das stark geschäftliche Interesse, welches die beiden Geldgeber an dem Verlag des Werkes nahmen.

[9]) Der Titel der beiden Ausgaben stand wohl noch nicht genau fest.

[10]) d. h. Unterbrechung der Arbeit.

[11]) = bis

Dargegen sollen Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister Micheln Wolgemüt und Wilhalm Pleidenwurff vorgenant tausend guldin Rh. also par herausgeben und das vorgemelt puch, wie sie dann deshalb zu rat werden, in ainer zimlichen zale trucken lassen und denselbigen truck mit papir, truckern und anderm, zu notturft darzu gehorig, von irem gut und gelt trucken und verlegen, bis zu ganzem end desselben; das sie auch, so der truck aus- und volendet ist, die getruckten bucher in zimlichen werde, nach gelegenhait und gestalt derselben und auch der leufte, durch sich selbs oder ander von iren wegen verschicken, verkaufen und verschleissen, zu welicher verschickung, verkaufung und verschleissung die genanten Wolgemut und Pleidenwurff je zu zeiten, so das die notturft erfordern und sie unverhindert ander irs hantwerks und gewerbs sachen zimlicher weis gefugen mochten, in aigen personen auch getreulich und vleissiglich furdern und helfen sollen, auf gemeinen des obgerurten furgenomen werks costen; und von dem gelt, so man aus solichen buchern losen und bringen wurd, sollen Schreyer und Kamermaister die vorgemelten tausend guldin und alles das, so sie mit bapir, knecht, kauf, furlon und anderm darauf gelegt hetten, erstlich und zuvoran aufheben und einnemen und was also uber den abzug des, so vorgemelt ist, darauf gegangen were, gewinung daran besteen und beleiben wurd, das sie das in zwen gleich tail tailen sollen, den ainen tail davon in selbs behalten und den andern tail dem Wolgemüt und Pleidenwurff volgen lassen und in zu iren handen uberantwurten; wa aber sach were, da got vor sei, das in an disem handel verlust steen und getan wurde, das dann jeder tail dieselben verlust halb leiden und tragen solle; ob auch Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister vor oder nach ausgang des ersten trucks der obgemelten pucher oder vor oder nach verkaufung und verschleissung derselben ainen oder mer andern truck oder trucke vorgemelts buchs furnemen und thün wollen,[12]) das sie dann auch zu thun macht haben, als oft in das fügsam sein will, das sie das mit wissen Wolgemuts und Pleidenwurffs allemal thun und sie fragen sollen, ob sie gewins und verlusts daran und damit bei inen wartend[13]) wollen sein und ob not were oder wurde pesserung an den formen, wie vorlaut, zu thun oder nicht; und dieselben Wolgemut und Pleidenwurff sollen auch darauf schuldig und pflichtig sein inen in vierzehen tagen, den nechsten darnach, desshalben entliche zu- oder absagung zu tün und wa sie solchs zusagen, das sie dann abermals sollen pflichtig und schuldig sein, die formen, wo anders mangel daran erschinen were, oder die durch den ersten truck weren geringert worden, notturftiglicher und gepurlicher weise zu pessern und, so

[12]) Ueber eine nicht zur Ausfertigung gelangte Vertragsurkunde vom 30. November 1493, in welcher Celtis sich gegenüber Schreyer und dessen Gesellschaftern zu einer Neubearbeitung der Weltchronik behufs Veranstaltung einer zweiten Auflage verpflichtet, siehe Bösch in „Mittheil. des germ. Nationalmuseums", Bd. I, pag. 37 ff.

[13]) Im Orig. „warten wartend wollens."

das beschehen ist, so sollen Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister alsdann solichen truck oder trucke abermals thun und thun lassen mit verlegung, bapirs und anders, wie vorlaut, auch mit dem verkaufen, verschicken und verschleissen der bucher und auch mit austailung des gewinns oder verlüst halten, wie mit dem ersten truck; doch, ob sach were, das in vom Schreyer und Kamermaister auf den andern truck zu pesserung der formen oder sust zwei-, drew-, oder vierhundert guldin auf ir begerung hinausgel[i]hen wurde, als sie dann zu thun verpunden auch seiǹ sollen, das dan Schreyer und Kamermaister oder ir erben macht haben, dieselben ire hinausgeliehen summa an irem taile des gewins abzuziehen und innzubehalten oder, wa nicht gewin vorhanden sein wurde, das si dann das von anderer irer habe dem Schreyer und Kamermaister bezalen und ausrichten sollen; wurden aber Wohlgemüt und Pleidenwurff ain- oder mermal ine solche truck oder trucke absagen oder mit inen nit anligen wollen, das dann Schreyer und Kamermaister nichtz destminder sollen macht haben solich büch auf ir selbs costung und wagnus, gewinns und verlüsts zu trücken und trucken zu lassen und dem Wolgemůt und Pleidenwurff damit zu gewarten nicht schuldig noch pflichtig sein, dessgleichen und hinwiderum Wolgemüt und Pleidenwurff inen desshalb auch nichtzit, noch auch ainich pesserung an den formen zu thun, ausserhalb zimlicher belonung; so auch je zu zeiten ain oder mer truck oder trucke vorgemelter masse[n] verkauft und verschlissen wurde und Schreyer und Kamermaister dermassen, wie oblaut, nit mer trucken und Wolgemut und Pleidenwurff solich trucken fur sich selbs auf ir verlegung, costung und wagnus tun wollen, das sie das zu gleicher weis und in allermassen, wie nechst hievorbegriffen ist, auf ir selbs cost und wagnüs, gewins und verlusts, zu thun auch macht haben sollen; und ob auch sach were, das sich vor, inne oder nach ainem oder mer trucken vorgemelts buchs oder pucher ainich irrung, zwitracht, vordrung und ansprach zwischen baiden vorgemelten partheien oder iren erben verloffen und begeben wurden, wie oder in was gestalt das beschehee, die truckerei des vorgemelten puchs antreffend und sich darein ziehend, nichtz ausgenomen, noch hindan gesetzt, das sie derselben aller und jeder zu gutlicher verhorung kumen sollen auf den erbern und weisen Anthoni Koburger, auch burger zu Nurnberg, und wie sie der nach ir baider tail verhorung mit irem guten wissen und willen oder, ob das nit sein wolt, sunst mit seinem ausspruch nach seinen gewissen und gutbedunken um alle und jede irrige stuck und sachen entscheiden und zwischen in aussprechen werde, das es dabei on alle wegerung, appellirung, auszug oder behelf entlich und unwiderruflich beleiben, jeder tail dem also gestracks nachkumen und dawider nit sein noch thun sull in kain weis noch weg, wie das immer mog erdacht oder furgenomen werden furpas ewiglich; ob aber, da got vor sei, Anthoni Koburger in mitler zeit mit tod abging, vor und ee dann aller ding vorgemelter sachen halben ain entlicher abschid zwischen in gemacht wurde, das sie dann von stundan von baiden tailen ainen andern, solicher

sachen und hendel geubten oder verstendigen verhorer und entschider, wie vorlaut, furderlichen nemen und bitten oder, wa sie sich des, wie jetzo, nit vereinen mochten, ainen erbern rat diser stat Nurmberg, inen einen zu geben, pitten sollen, und auch nemlich also, was ain jeder tail dem andern, wie hievorlaut, in allen und jeden vorgemelten stücken, inhalt diss briefs oder Anthoni Koburger's oder aines andern, in vom rat gegeben oder erwelten, vorgemelten entschieds und ausspruchs zu halten und zu thun schuldig were oder wurd und nit hilt oder tet, das dann dem andern taile auf sein begeren darum zu dem nithaltende und seinen erben samtlich und sunderlich mit execucion vom ordenlichen richter und gericht alhie zu Nurmberg solt oder mocht entlich verholfen werden, solang, vil und genug, bis demselben tail darum ain ganz volkumen benugen on alle sein engeltnuss, costen und schaden gethon und beschehen, im allermassen, als ob sollichs alles auf den ungehorsamen und nithaltenden taile alhie zu Nurmberg an ordenlichen statgericht in kraft berechter sach und entlicher erganger urtail entlich und unwiderruflich erclagt und ervolgt worden were alles als in erclagtem, ervolgtem und unverneutem rechten. Testes rogati: Sigmund Pessler und Endres von Wat, am pfintztag nach dem hailigen Cristag anno etc. 92.

r. Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister haben darauf und laut des abgemelten vertrags den bestimten Micheln Wolgemut und Wilhalm Pleydenwurff zalt tausend gulden Reinisch laut der quitanzen, durch sie am samstag nach Fabiani und Sebastiani, den 21. Janüarii, anno etc. 92 bekannt, in und an dem vorgemelten puch und plat eingeschriben in nachvolgender meinung:

Michel Wolgemut und Wilhelm Pleidenwurff confitentur, das sie der tausent guldin von Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister bezalt seien und quitiren darauf ut in forma. Testes: Sigmund Pessler und Endres von Wat. Act. Sa[ba]to post Fabiani et Sebastiani 92.

Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister haben sich mit willen, wissen und beiwesen der gemelten Wolgemüt und Pleidenwurff mit Anthoni Koburger vereint und vertragen um das papir und truck des gemelten buchs laut zweier gleichlautender papirerer brief, under ir aller petschaft am freitag nach S. Gregorien tag den 16. Marcii anno etc. 92 ausgangen, und jedem tail ainer überantwurt, lautende wie hernach volgt:

Wir dise hernachgeschriben mit namen Anthoni Koburger an ainem, Sebolt Schreyer, Sebastian Kamermaister, Michel Wolgemut und Wilhalm B[l]eydenwurff am andern tail bekennen fur uns und unser erben, das wir uns um das papir und truck des buchs der Newenn Cronick vereint und vertragen haben in nachvolgender meinung: nemlich so soll ich, Anthoni Koburger, zu dem gemelten truck das papir, Superregal genant, gut und gerecht an grossen und weissen, mit geringer, sunder e[e]r pesser, dann das muster gewesen ist, so ich den ob[b]estimten Schreyer, Kamermeistern, Wolgemüt und Pleidenwurff davon gegeben hab, auf mein costung und wagnus bestellen und darauf das gemelt püch in ainer zale, der wir uns

mit ainander vereinen, nach den exemplaren, so sie mir desshalben uberantworten werden, mit ainer guten, inen gefelligen geschrift, in ainem besundern und versperrten gemach meins haus trucken oder getruckt zu werden verfugen auf das furderlichst, so das nach uberantwortüng der exemplar gesein mag, auch soll ich in darzu anzeigen und einantworten ain besunder gemach in meinem haus, darinnen die gemelten Wolgemut und Pleidenwurff die furm der figür zusamenrichten, ordnen und behalten mögen; ich soll auch mit denjenen, so ich uber solichen truck stellen und darzü geprauchen werde, verfugen, auch selber darob sein, damit von solichen puchern und figuren haimlich und on der obgenanten wissen und willen nichtz abgetruckt, abgezogen noch sunst abhendig gemacht, sunder das solche getruckte pucher und alles anders, so am trucken verdorben oder missraten und auch das getruckt papir, so am züsamengatten der pucher ubrigs were, mitsamt den furmen und exemplaren, dem gemelten Schreyer und Kamermaister uberantwort werde, damit zu handeln laut des vertrags und verschreibung, zwischen in und den gemelten Wolgemut und Pleidenwurff gemacht und beschlossen; dargegen sollen wir obgenanten Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermeister von unsern und der obgenanten unser mitverwanter wegen dem ob[b]estimten Koburger fur soliche gemelte truckte pucher bezalen und geben nemlich fur ain jedes getruckts riss papir, so zu puchern gelegt und gemacht were, 4 guldin Rh. landswerung und fur das verdorben und ubrig getruckt papir, so nit zu ganzen puchern gelegt worden were oder werden mocht, es were vil, wenig oder gar nichtz, auch fur die wagnus des papirs 50 guldin Rh. gemelter werung, doch also, das mit uberantwortung der pucher und zalung derselben nit untz zu ende des trucks verhart werden soll, sunder so ain anzal papirs getruckt und zu triternen gelegt oder zusamengegattirt ist, so mag ich, Anthoni Koburger, dieselben dene gemelten Schreyer und Kamermaister mitsamt den darinnen getruckten furmen uberant[wur]ten und alsdann sollen die obgemelten Schreyer und Kamermaister solch papir nach anzal daran bezalen; doch sol ich Anthoni Koburger ine solichs, auch wievil ich in uberantwurten werde, etlich wochen davor zu wissen thun, auf das sie sich mit dem gelt auch darnach wissen zu richten und nichtz destminder verpflichtet sein die ubermass auf das furderlichst zu trucken und das werk volenden; und des alles zü warem urkünd und merer sicherhait haben wir obgenanten funf person unser jeder sein petschaft an zwen gleichlautende brief getruckt, der jedweder tail ainer uberantwort ist. Geben am freitag nach Sant Gregorientag (= 16. März) nach Cristi gepurt vierzehenhundert und in dem zwei- und neunzigisten jare.

Chiesa del Corpus Domini in Urbino.

La chiesa di cui ora parlerò ai lettori del Repertorium für Kunstwissenschaft non esiste più: il tutto è stato demolito per la costruzione del grandioso Palazzo del Convitto de' Nobili fondato dall'urbinate Clemente XI. Possiamo però ricostruirla idealmente grazie alla descrizione fatta dal Priore della Compagnia D. Lattanzio Valentini. La fabbrica, come bene opina il Calzini,[1] era lavoro de' Comacini; difatti trovo nei libri delle spese di quel tempo, che i maestri impiegati per la costruzione erano Lombardi. Il Lazzari[2] scrive che la Compagnia del Corpus Domini venne fondata nei primi anni del sec. XV; invece esisteva già un secolo prima come attestano le pergamene esistenti nell'archivio di detta Compagnia; però sono con lui quando dice che la fabbrica in parola, sia del principio del secolo XV, forse prima, la compagnia, aveva sede in qualche chiesa, e forse era tutt' una con la cappella del Corpus Domini, ora del Sagramento in Duomo. Cambiato i tempi, aumentata la popolazione, cresciuto la venerazione verso il Sagramento e l'assistenza dei moribondi, come aveva per iscopo la Compagnia, i fratelli pensarono di edificare una nuova chiesa con l'aiuto dei Signori de' Montefeltro, e scelsero un luogo centrale onde gli ammalati di ciascun rione potesseno ricevere con facilità l'assistenza della Compagnia. Ecco perchè scelsero il luogo di Pian di Mercato, sito nel cuore della citta.

La nuova chiesa era fra le più interessanti della regione marchegiana e racchiudeva opere d'arte de' più rinomati maestri del rinascimento, delle quali opere, le principali, ora fanno parte della Pinacoteca urbinate, la quale è così interessante da essere la prima dell'Italia centrale, salvo Firenze.

Ecco la descrizione, quale la pubblicò anchè il P. Pungileoni nel suo Elogio Storico di Giovanni Santi padre di Raffaello,[3] abbastanza svisata ed incompleta, che io copio dall'origionale.

---

[1]) E. Calzini, Urbino e suoi Monumenti. Rocca S. Cassiano. Licinio Cappelli ed. 1897.

[2]) Andrea Lazzari. Delle chiese di Urbino. Urbino. Tip. Giovanni Guerrini. 1801.

[3]) Urbino. Tip. Vincenzo Guerrini. 1822.

„La chiesa è d'architetura gotica, divisa in due parti con un archo e suoi pilastri; la superiore è dipinta nella sommità di mano di Filippo Bellini urbinate, con due figure e due miracoli del SS.mo Sacramento, con quattro Evangelisti e quattro Profeti[4]). Nella parte inferiore cioè nella facciata, prima il quadro: Angeli che adorano e sostengono il tabernacolo del SS.mo Sacramento e dai lati due figure, una della caduta di Oza di mano del Picchi di Urbania coi quattro Dottori della chiesa e quattro Sibille. L'altra figura, dalla parte del Vangelo, rappresenta d'Avid in atto di ricevere il pane d'Abimelech sacerdote, e miracoli dipinti sotto l'arco del Seggio di mano di Franceso Liberti giovane di Urbino.[5]) Il quadro dell'altare maggiore è dei primi che si dipingessero a olio in tavola rappresentante la Cena degli Apostoli, è di mano di Giusto Todesco pittore habitante in Urbino al tempo del duca Federico Montefeltro, la cui effigie in esso[6]); ed anche dell'istesso e d'altri, l'ornamento di legno indorato

---

[4]) Veramente dovrei seguire l'ordine cronologico, nel riportare i documenti delle varie opere citate nella descrizione; ma siccome quì l'ordine non è tenuto, cosi li riporto man mano che le trovo notate.

Di questo maestro ne parla il Lanzi nella sua Storia della Pittura Italiana.

1582 a di 1. Maggio — M.ro Felippo Bellini pittore deve havere scudi quaranta, quali se li promisero da li fratelli con la presentia di messer Pier Matteo Passionei priore, per la pittura che si obligò fare di suo pugno, in tutta la volta sopra l'altare maggiore di detta Fratenità, la quale (pittura) fu finità con il divino aiuto a dì 14. Genaio 1583; il che sia a perpetua memoria. (Urbino. Arch. del Corpus Domini. libro 1. c. 228.)

1582. a di 8. Maggio — scudi ventiquattro a meser Felippo Bellini pittore, quali sono a bon conto per maggior somma che se li deve per la pittura fatta ne la volta sopra l'altare grande de la fratenità. (Arch. cit. lib. 6 c. 165)

1583. a di 2. Genaro — scudi sedici a m.ro Felippo Bellini pittore, che sono a saldo delli quaranta scudi promessoli per la pittura fatta ne la volta sopra l'altare grande de la fratenita. (Arch. cit. lib. 6. c. 166. t.)

[5]) Di questi due maestri, non ho potuto trovare i documenti che si riferiscono alle loro opere. Del Picchi si conservono affreschi in Urbino ed in Urbania, i quali ce lo fanno conoscere come valente pittore. Del Liberti non conserviamo nessun lavoro conosciuto, ed agli studiosi è un maestro ignoto.

[6]) Godo nel riportare qui, il giudizio su questo quadro, scritto dal mio amato maestro, egregio prof. E. Calzini, inserito nell'Arte, anno IV. fasc. XI—XII. Ecco come si esprime.

„È noto agli studiosi che Federico da Montefeltro — per non trovare maestri a suo modo in Italia — come dice Vespasiano da Bisticci — che sapessino colorire in tavola a olio, mandò infino in Fiandra per trovare un maestro solenne, e fello venire a Urbino dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime. — Il fiamingo era Giusto da Gand, la cui maniera di dipingere il duca prediligeva fin da quando potè vedere alcune opere di un altro flamingo, Giovanni van Eyck.

Per la illustrazione della tavola di Giusto, ch'è il più grande ornamento della nostra galleria, occorre vedere se quanto fu scritto in proposito dal Crowe e dal Cavalcaselle (Raffaello, Firenze, 1884, vol. 1, pag. 9), non meriti di essere discusso e corretto, poichè gl'illustri storici dell' arte italiana asseriscono

che Giusto visse alla Corte de Montefeltro dopo il 1464 e fu dieci anni appresso incaricato di dipingere la Comunione degli Apostoli, la tavola di cui intendo discorrere.

Il primo ricordo del maestro olandese in Urbino data dal 12 febbraio 1473, stando appunto al Libro B, altre volte citato, della Compagnia del Corpus Domini. A foglio 12 b. di detto libro sono segnate le prime spese sostenute dalla Compagnia per la pittura della grande tavola della Comunione di cui presento qui la fotografia dè fratelli Alinari.

Io temo che i signori Crowe & Cavalcaselle abbiano dato una interpretazione non esatta a una nota che il Pungileoni riportò per primo dallo stesso Libro B, in data 31 marzo 1467, ove si legge che — Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare florini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola. — I signori C. e C. credettero evidentemente che cotesta nota si riferisse che Giusto dipinse assai più tardi. Mentre invece sarebbe stato più giusto supporre che i preparativi fatti della Compagnia pel quadro che doveva ornare l'altar maggiore della propria chiesa fossero ancora quelli per la tavola che nel 1469 avrebbe dovuto dipingere Piero della Francesca, e che non fu poi eseguita. Non va dimenticato, fra i documenti pubblicati dal Pungileoni, dal noto libro della Confraternita, quello in data 8 aprile 1469, nel quale è detto: — bol. diece cont.e a Giohe de Sante da Colbordolo per fare le spese a m.ro Piero dal Burgo ch'era venuto a vedere la taula per farla. — Mi par quindi nel vero lo Schmarsow quando scrive che era già stabilito che si dipingesse la pala d'altare per la chiesa del Corpus Domini, ma che la somma raccolta per tale spesa non fosse sufficiente per un maestro di valore; che Piero della Francesca, chiamato nel 1469 da Borgo San Sepolcro, non volle dipingerla, e che Federico d'Urbino procurosse finalmente cotesto lavoro all'artista prediletto, aggiungendo alla somma raccolta altri 15 florini d'oro.

Ciò conferma anche un altro documento riferito dalla stesso padre Pungileoni a pag. 55 dell' Elegio storico di Giovanni Santi: — 1474, marzo 7, Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido di Mengaccio per la fraternita.

Cade per ciò anche un'altra supposizione degli illustri storici della pittura italiana, quella cioè che la presenza del pittore fiammingo in Urbino determinasse la gente del palazzo a chiamare Paolo Uccello e Piero della Francesca a lavorare nella chiesa del Corpus Domini, perchè contendessero la palma a Giusto e ne diminuissero col raffronto la fama.

Può ammettersi invece che la presenza di Giusto eccitasse del malumore fra gli artisti del luogo, ma non mai che di due maestri toscani siano stati chiamati in Urbino dopo di lui, perchè i documenti affermano il contrario. Dopo il 1472 ó 73 non si ha più alcuna memoria di Paolo Uccello nè di Piero della Francesca, mentre quella di Giusto incomincia quando appunto più non si avverte quella de' due maestri toscani.

La fotografia qui riprodotta (fig. 7) mi dispensa dall' obbligo di una minuta descrizione del quadro, tanto più che di esso già fu scritto nel L'Arte (a. 1900, pag. 227).

Il quadro misura m. 3.30 in larghezza e m. 2.60 in altezza. Fu eseguito nel 1474 per la detta Compagnia religiosa ed in ricordo anche della visita a Federico d'Urbino, allora conte (fu nominato duca da Sisto IV.), dell' ambasciatore del re di Persia; lo stesso principe di Urbino volle esservi rappresentato con

alcuni suoi congiunti e con lo stesso ambasciatore del re Usun Hassan, quegli che guarda di traverso le scena ed ha alla sua sinistra Federico.

La grande tavola, recentemente e sapientemente riparata dal signor Centenari, si presenta oggi in tutto il suo splendore e bellezza ed è oggetto di ammirazione per tutti, per gli stranieri specialmente, che concordemente la proclamano il capolavoro dell' insigne maestro flamingo."

Per comodità degli studiosi, riporto i documenti, non pubblicati dal Pungilioni:

Il Calzini ed altri stanno colla data ripostata (da chi?), che attesti nel 1463 il nostro flamingo si trovava in Urbino; quella accennata dal Crowe e dal Cavalcaselle non è documentata. Ora il documento che riporto ci fa sapere che la Compagnia, tre anni prima doveva aver stipulato il contratto, se già preparavano la tavola per dipingerla.

1470. a ei 8. settembre — bol. ventinove a Manuelle de la Foglia per doi tavole d'albero per fare la tavola del quadro. — (Arch. cit. Lib. B. c. 60).

1471. ultimo febraro — florini diece et bol. undice a Bartholomeo de m.ro Gaspare per fatura del quadro de la tavola et per doi tavole (id. ivi. c. 63. t.)

1473. 12. febraro — bol. quarantadoi e mezo quali ce ha fatti boni mro Giusti dopintore, in pagamento de la tavola per il vino. — (id. ivi. c. 69 t.)

1473. adi 11. aprile — flor. uno a m.ro Giusto dopintor per lo primo pagamento (id. ivi. c. 71.)

1473. 2. settembre — bolognini a mro Giusto dopintore quali mro Giusto le fe boni a Giudo del pagamento de la tavola — (id. ivi. c. 71.)

Qui viene fuori un' altr' opera di Giusto eseguita in Urbino, voglio dire di un' insegna fatta per la Confraternita di S. Giovanni Battista, e che la Compagnia del Corpus Domini li vendette oro ed azzurro.

1473. adi 6. decembre — Francesco de Giov. spitiale fiorini cinque e bol. dodece per onza una et ottave doi de azuro oltramarino e pezzi ottantadoi d'oro batturo, da ditta fratenità, ebbe da Guido (sindaco del Corpus Domini), per la Insegna de S. Giovanni et erano della fratenita. — (id. ivi. c. 71. t.)

1473. 9. settembre — bol. 64 a M.ro Giusto depintore — (id. ivi. c. 72 t.).

Interessanti mi sembrano questi documenti, i quali attestano, in certo qual modo, che Giusto rimase in Urbino sino i primi mesi del 1480, e che allora solo avesse terminato la bella insegna, se no, non si spiega come i fratelli del Corpus Domini avessero deciso così tardi, dopo cinque anni dalla ordinazione, a fare le aste e gli ornamenti all' insegna stessa.

1475. a di 7. marzo — . . . E più tela a M.ro Giusto depentore che diceva voler fare un Insegna bella per la fratenità — (id. ivi. c. 82).

1480. a di 4. giugno — bol. ventisetti per fare depegnare la croce e li pali degl' angeli e de l'insegna — (id. ivi. c. 106).

1480. a di 29. ottobre — bol. vintotto per braccia quatordice de tela per coprire il Crocifisso a l'altare de fora et per quattro palle da portarsi nante (avanti) la insegna — (id. ivi. c. 106). Di chi sarà stoto dipinto quel Cristo?

L'insegna dovè durare poco, causa forse le pioggie quando la portavano in processione o per accompagnare i morti, se nel 1536 i fratelli incaricano M.ro Evangelista d'Andrea a dipingervi un Cristo, e nel 1539 incaricano di nuovo. Evangelista e Piero Viti a restaurarla, ed infine se nel 1542 diedero facoltà al celebre Tiziano di farne una nuova, come vedremo.

antico con la base (predella) in cui si vedono alcuni miracoli del SS.mo Sacramento.[7]) Dai lati sono posti nel muro, con la cornice di legno dorato,

---

1536. 15. Giugno — a mro Evangelisto pictor bol sei per haver dipinto il Crucifisso dell' Insegna — (id. Lib. A. c. 73).

1539. 22. Febraro — a Pier Vito e mro Erangelista pictoris devono havere fior. doi per havere araluminato (restaurato) la insegna vecchia — (Lib. 1.° c. 39).

[7]) Questa base o gradino, si conserva ora nella Pinacoteca urbinate. Del quadro e di altri lavori che Paolo dipinse per la detta Compagnia, non si hanno traccie.

L'egregio Calzini fa presente Paolo in Urbino nel 1465, mentre venne l'anno seguente.

1 66. 20. marzo — bol. diciotto contanti a Niccolò oste de la Stella, furono per pagare l'osteria al dopintore da Folignie — (Lib. B. c. 28 t.). L'osteria della Stella, dopo 436 anni, ancora esiste ed è situata in Urbino in Contrada Raffaello, e internamente conserva il carattere dell' epoca.

1467. 6. febraro — Paulo Ucelli di avè flor. diciotto e bol. sedice — (id. ivi. c. 38).

1467. 10. agosto — bol. trentaquatro detti a Paulo Ucelli e per lui a Niccolò de la Stella — (id. ivi. c. 34).

1467. 30. agosto — bol. venticinque de conto per lui Batisto de m.ro Agostino a Fulino dal Ponte asieme per vettura 125. de gesso vulterriano e altri colori li portò da Fiorenza — (id. ivi. c. 37. t.).

1467. 18. settembre — bol. doi per un mazo de archi comprato per un caratello de Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 39).

1467. 22. settembre — bol. sei per un bigonzo d'uva comprato da Batista del Gallo per Paulo Ucello — (id. ivi. c. 39).

1467. 19. ottobre — bol. vintuno dè a Paulo Ucelli et bol. uno per un fascio di paglia per lo letto (id. ivi. c. 40).

1467. 20. ottobre — bol. cinque per una stora per acconciare il letto a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1467. 13. decembre — bol. cinquantadoi a Paulo Ucelli, cioè quaranta ci dà Gustino de Vedutole per una catassa de legne e bol. dodice Cimulinara per doi tracassi a conto de Paulo — (id. ivi. c. 12).

1467. 25. decembre — bol. quatro per fatura d'un paro de calze a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1467. 26. decembre — bol. dicianove per un giubone di Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1468. 2. genaro — bol. uno per carta per impanare una finestra per Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40. t.).

1468. 28. genaro — bol. decenove a Paulo Ucelli per le scarpe — (id. ivi. c. 42).

1468. 6. febraro — bol. trentacinque a Paulo Ucelli per panno scarlatino — (id. ivi. c. 43).

1468. 27. febraro — bol. cinquanta a Paulo Ucelli e per lui a Bartolomeo Bisconta per lo nolo del letto — (id. ivi. c. 43).

1468. 16. aprile — bol. decenove sono per braccie $2^5/_8$ de fostagno milanese e per braccia $1^1/_8$ de scarlatino per Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 44).

due pitture che anticamente servivano di stendardo di mano del Titiano, in tela, una la Cena degli Apostoli e l'altra della Ressuretione di N. S.[8])

1468. 4. settembre — bol. cinque a Marino da la Valle et Giacomo ser Tomasso che segarono un legno per la tavola da dipingere — (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 6. settembre — bol. uno a Sante (il nonno di Raffaello) da Colbordolo per una mano di cacio, detti a Bartolomeo Bistone per fare la colla per la tavola (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 22. settembre — bol. quatro per acuti (chiodi) comprato Batista de mro Agostino per fare racconciare certe cose in la fratenita a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 12. ottobre — bol. cinque a Dionigie de mro Niccolò per una stora per fare accunciare in la fratenita a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 36. t.)

1469. 17. ottobre — bol. cinquantasette sonno per pane detti più a Paulo Ucelli dopintore come fa fede Batisto de mro Agustino — (id. ivi. c. 32.).

[8]) Tutti i critici affermano che queste tele sono di mano del sommo Cadorino, sia per la composizione, sia per il colorito; ma nessuno può affermare assolutamente che siano veramente sue; perchè essi si basano, va bene anche sullo studio critico dell'opera, ma principalmente sopra la vaga notizia datac dalla descrizione della chiesa. Come si vede è poca cosa; però la loro sagacia dà nel vero, difatti ho la fortuna di trovare i documenti, che riparto, i quali attestano il loro asserto.

L'ornato o arabesco dipinto attorno l'insegna non è del Tiziano, bensi di un pittore urbinate, di Pietro Viti figliuolo dell'amabile Timoteo. Dell'insegna, i fratelli, si servirono per pochi anni, e staccate le tele, le posero in cornice e le coprirono come cosa assai pregierole.

1542. 4. decembre — a meser Titiano pictore in Venetia scudi venti d'oro in oro a grossi ventidue per scudo, mandatogli per Giovanni Antonio Tagtiagola.

a Cristoforo Buffa bolog. ventitre e denari sei per aggio delli scudi dieci d'oro.

a Gio. Ant. Tagliagola, corriero venetiano bolog. otto per haver portato a Venetia li ducati scudi venti d'oro — (id. Lib. 5.° entrate e uscite. c. 73).

1543. 24. aprile — a aggio de scudi quatro d'oro tolti per mandare a Venetia a meser Titiano, bol. uno e denari sei (id. ivi. c. 75. t.)

1543. 25. aprile — a ser Bonaiuto dè Bonaiuto scudi diciotto d'oro in oro per portare a Venetia a meser Titiano per conto dell' Insegna flor. 60. bol. 15. — (id. ivi. c. 75. t.)

1544. 5. febraro — a meser Titiano pittore fiorini dodice e bol. tre in scudi sette d'oro in oro per resto del pagamento dell' Insegna, mandatali a Venetia per Giovan. Matteo curriero venetiano — (id. ivi. c. 79.)

1544. 1. giugno — a spese per la Insegna da condurla da Venetia quì in Urbino bol. venticinque. — (id. ivi. c. 81.)

1544. 12. giugno — bol. sei a mro Pier Vito per aver dipinto il palo dell'insegna — (id. Lib. 1° c. 71.)

1544. 19. giugno — ad Antonio Compagnino bol. 23 per aguti e broche per imbrocar la insegna et per fare it telaro e la cassa a ditta insegna (id. ivi. c. 81.)

1544. 15. maggio — bol. 15. a mro Pier Vita per aver dipinto attorno l'insegna nova -- (id. ivi. c. 71.).

1545. 15. maggio — a mro Pier Vita per pezzi 14. d'oro per indorare la palla che và in cima del palo de la insegna — (Lib. 5. c. 85. t.).

Il tabernacolo del Santissimo è antico di legno dorato e foderato di drappo rosso, ovvero ormesino, del Gatti.[9])

Degli altari laterali, due Icone in tela, alla destra di mano del Padre di Raffaello, con Cristo, la B. Vergine, SS. Giovanni Battista ed Evangelista, un coro d'Angeli e S. Antonio da Padova.[10]) L'altra, alla sinistra, S. Margherita cal dragone e due Angioli che la coronano, di mano del Barocci[11]); con scalini in ciascun altare ne quali posano i candelieri.

Il seggio degli officiali e a man destra, d'abeto dipinto color noce con gli armarî di sotto da tenere varie robbe con sue serrature e chiavi due in mano del sagrestano, e di fuori calici dorati soliti segni della Confraternità; di sopra parimente si aprono in tre luoghi con chiavi che stanno in mano del Sindaco pro tempore. Dai lati del seggio sono due inginocchiatore[12]) aporabili (sic) con spalliere di legno e li d'intorni dipinti come sopra; et all'incontro, dal lato sinistro, sono li inginocchiatori incorniciati e dipinti con loro spalliere di legno come gli altri descritti, distinti uno grande e due piccoli con suoi seditori.[13])

Due inginocchiatori lunghi e due piccoli che dividono il Coro in due modi (parti), nè quali si conservano i sacchi della Confraternità, con sua

---

1546. 20. aprile — bol. diece a Pier Vita per il fregio d'intorno all'insegna nova — (id. Lib. 1. c. 71.).

1546. 25. giugno — a mro Pier Vita per aver fatto il fregio intorno all'insegna nova bol. cinquanta — (id. Lib. 5.° c. 92.).

9) Il Centogatti, e non Gatti, fu un rinomato architetto urbinate del sec. XV.

10) Di questo quadro niuna traccia ci resta ed i registri di quel tempo, della Compagnia, nulla ci fanno sapere in proposito. Del Santi trovo solo questa notizia inedita.

1465. ult. marzo — Offerte per la settimana santa — da Giov. de Sante bol. 2 — (id. Lib. B. c. 11.

11) Anche di questo quadro nulla sappiamo della sua fine. Ecco il prezzo che il Barocci ricevette dalla Compagnia.

1556 — 1. Genaro — Federico di ser Ambrogio Baroccio deve haver a di 1 genaro 1556, scudi venti e mezzo che tanto fu concluso per li homini de la nostra fratenità che se gle dovesse dar de sua mercede per haver fatto la tavola de santa Margarita de la nostra fratenità — (id. Lib. 1. c. 120.)

12) Di questo tempo, noi abbiamo delle bancate dipinte capricciosamente, ove si rileva la fantasia degli artisti ed il loro buon gusto in questo genere di lavoro. Nulla ci rimane degli arabeschi eseguiti dal Liberti, essendo tutto andato perduto.

1630. 28. marzo — scudi otto a meser Francesco Liberto pitore per aver dipinto e rabescato il seggio — (id. Lib. 3 c. 119).

13) Trovo notizia di un inginocchiatori intagliato da uno de' più valorosi artefici dell' epoca. Di questo maestro, in Urbino possediamo pregiati lavori.

1593. 22. marzo — a m.ro Francesco (Ambrosi di Urbino) intagliatore grossi sei, per aver intagliato il calice impresso nelle indulgenze stampato. (id. Lib. 7. c. 14).

1593. 5. aprile — a m.ro Francesco intagliatore scudi uno per aver intagliato un inginocchiatore — (id. ivi. .c. 17).

chiave in mano del sagrestano, et sportello col saltarello che chiude l'adito al Coro.

Un confessionale con due inginocchiatori di noce, pradella e cupoletta con le sue cornici e gelosie.

Vaso (o pila) dell'acqua benedetta di pietra con suo pilastro simile, ben lavorato.

Due banche lunghe con suoi appoggi a foggia di casse con serrature e chiavi, vicino alla porta della chiesa.

Nei cori (orghestra) di cantori, sono due ripari di legno con ballaustre e cornici.[14])

Due ferri lunghi o chiave, che stringono i due archi della chiesa ad uno dei quali stà attaccata la lampada di attone.

Un deposito (monumento sepolcrale), fatto di pietra con profili d'oro et arme di Teodoro Giusti e sua inscrittione.[15])

Corami d'oro e d'argento col fondo rosso, che ricoprono a proportione, la chiesa non dipinta, nelle sue parti, dal mezzo in giù. Sono pezzi,

---

[14]) Sebbene non entrano nell' indole del Repertorium, pure volontieri riproduco queste notizie su un ignorato maestro tedesco.

1465. ult. marzo — bol. quarantadoi per un cavallino comprato da Batista de Francesco de Gaspare de Tomasello, per refare le manici degl' organi — (id Lib. B. c. 10).

1465. 8. giugno — bol. quarantadoi conto a Gaspare de Tomasello per un cavallino per fare li mantici degl' organi de la fratenità — (id. ivi. c. 16).

1465. 9. giugno — bol. otto per broche, un covertino, colla, filo di ferro, comprato per conciare detti organi a conto de la fratenità. (id. ivi. c. 16).

1475. 5. giugno — florini trentacinque et bolog. sei a mro Marcho Todesco organista per fattura de li organi che fece a la fratenità — (id. ivi. c. 82).

1475. 9. giugno — a Fra Martino organista per la festa bol. cinque — (id. ivi. c. 89).

[15]) Veramente non è un deposito, bensì una lapide muraria con ornati, pilastri, stemma e ritratto, di egregia fattura. Ora si conserva nella chiesa di S. Francesco di Paola, dove ha sede la Compagnia. Il Giusti lasciò tutti i suoi beni alla Compagnia acciò si dessero ogni anno delle doti alle zitelle novere. Il Giusti morì nel 1620.

1620. 1. ottobre — a mro Giov. Battista e mro Jacomo marangoni per tavole, chiodi e manifattura del quadro (cornice) di S. Lorenzo, all' altare del già sig. Giusti Teodoro, scudi uno e grossi cinque — (id. Busta 1º fasc. 4º c. 14.)

1620. 15. decembre — a messer Cesare Baldelli (ricamatore) grossi 15. per fattura di arme e lettere per le due pianete fatte col ferraiolo (mantello) del sigr Teodoro — (id. ivi. c. 16).

1621. 30. decembre — a meser Giulio Giordani (pittore) grassi 10 per aver fatto il modello del disegno della memoria da farsi al sig. Teodoro — id. ivi. c. 24).

1634. 28. ottobre — a mro Fabio Giacometti scarpellino scudi quattro a bon conto delli scudi dodici per fare li doi armi del sig. Teodoro Giusti — (id. Lib. 11. c. 34).

tra grandi e piccoli num. 22. con due partiere che sono in tutta pelle.[16])

Due cenforali grandi dorati, argentati e dipinti con i loro piedi o zocchi movibili, posti avanti l'altare maggiore.

Un palio di legno dorato col calice in mezzo, per i giorni feriali." [17])

* * *

Ora che ho documentata tutte le opere notate nella descrizione, prometto agli egregi studiosi del Repertorium di dare, in un prossimo articolo, notizie interessanti ed inedite su altri sommi artisti che lavorarono nella capitale de' gloriosi da Montefeltro.

Sassocorvaro (Urbino) 1. novembre 1902.

Prof. *Ercole Scatassa.*

---

[16]) Di questi corami lavorati a oro ed argento, non posso riportare il nome degli autori, ma lo farò al più presto parlando di questi artisti.

[17]) Ecco il numero de' paliotti che la compagnia fece eseguire, ed il nome dei loro autori.

1542. 4. aprile — a Pier Vita depentor bol. 45 per aver infatto il palio dello altar grande — (id. Lib. 5° c. 70).

1548. 20. aprile — fiorini 2 bol. 10 per avere depinto litre palij de li altari della fratenita a Pier Vito — (id. Lib. 1° c. 71).

1562. 30. aprile — a Raffaello Ghisello fiorini sei sono per un Crocifisso grande tolto per il venerdi santo, e per aver dipinto sei palij de altar della fratenita — (id. Lib. 6. c. 92. t.)

1572. 1. aprile — a Giulio Vergili grossi venti per sua fattura di avere fatto un palio per lo altare de S. Margarita — id. ivi. c. 134.)

1572. 26. novembre — a mro. Ascanio Finitio pitore scudi 4. e bol. 56. a bon conto del palio per l'altare grande — (id. ivi. c. 136).

1573. 19. maggio — scudi $3^1/_2$ a mro. Cesare marangone a conto del palio (id. Lib. 1°. c. 159).

1573. 2. ottobre — a mro. Ascanio Finitio depintore scudi sei e mezzo per la fattura del palio de l'altare grande — (id. Lib. 6°. c. 139. t.)

1577. 30. agosto — a mro Giulio Giordano pittore scudi due per aver dipinto il palio dell' altare che è nell' entrata della nostra fraternita e per aver indorato tre tavolete della gloria — (id. ivi. c. 152.)

1613. 28. aprile — a mro Agnolo hebreo orefice scudi $6^1/_2$ per oncie $6^1/_2$ de trina d'oro per il palio pianeta cremosi — (id. Lib. 8°. c. 47. t.)

Die Freydal-Holzschnitte Dürer's.

Ueber die Autorschaft der fünf Freydal-Holzschnitte herrscht in der Litteratur noch vollkommene Unklarheit. Die Bartsch (app. 36, 38) nur theilweise bekannten Blätter wurden von Heller (2097—2101) zum ersten Male vollständig beschrieben und von diesem, sowie von Passavant (288—292) und Retberg, der nur zwei Nummern erwähnt (A. 49, 51) unter die zweifelhaften oder nicht-Dürerischen Holzschnitte verwiesen. Heller möchte seine Nr. 2101, den sogenannten Fackeltanz (B. app. 38) Schäufelein zuschreiben; Retberg schlägt nicht nur für dieses Blatt, sondern für die ganze Folge den Namen Burgkmair's vor. Quirin von Leitner, der das Verdienst hat, den Zusammenhang dieser Holzschnittfolge mit den Freydalminiaturen in Wien erkannt zu haben, nimmt in der Einleitung zu seiner werthvollen Ausgabe des ganzen Werkes (Wien 1880—1882) dieselbe Vermuthung an.

Wenn man stilkritische Betrachtungen ganz bei Seite lässt, ist der Gedanke an Burgkmair insofern gerechtfertigt, dass man aus dem bekannten Schreiben Conrad Peutinger's an den Kaiser vom 9. Juni 1516 aus Augsburg schliessen dürfte, dass die Darstellungen dort, und nicht in Nürnberg, auf dem Holz gerissen wurden.

Es heisst nämlich „ . . . der treyer figuren halben in den freydall gehorig hab ich E. kaysz. Mt. hieuor in mer meinen schreiben in aller vndertenigkeit anzaigt, das Schonsperger nit wissen trag, wie grosz die figuren in den freydall gehorig durch den maler gerissen werden noch bisher kein bescheid entpfangen.“ [1])

Damit ist aber recht wenig bewiesen, wenn man die regen Wechselbeziehungen Nürnberg's und Augsburg's zu jener Zeit und besonders die Thatsache, dass an fast allen Holzschnittwerken des Kaisers — Theuerdank, Weisskunig, Triumphzug, Gebetbuch[2]) — wenn auch vorwiegend Augsburger, doch auch Nürnberger Künstler betheiligt waren, in Betracht zieht. Ja selbst der sonst in Augsburg thätige Schönsperger ist zur Zeit des ersten Theuerdankdruckes (1517) nach Nürnberg übersiedelt. Wann

---

[1]) T. Herberger. Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. S. 27.

[2]) Auch hier waren die Randzeichnungen nach den Forschungen Giehlow's gewiss als Vorlage zur Holzschnittillustration geplant.

er eigentlich seine Vaterstadt verliess, wissen wir ebensowenig, wie die Zeit der Entstehung dieser fünf Holzschnitte; es steht nur fest, dass Beides nach dem 9. Juni 1516 geschah. Es ist nichts wahrscheinlicher, als dass Schönsperger, dem nach dem Wortlaut des schon citirten Passus ein Theil der Miniaturen zum Zwecke der Vervielfältigung durch den Holzschnitt offenbar anvertraut worden war, diese nach Nürnberg mitnahm und erst dort durch Nürnberger Künstler „reissen" und schneiden liess. Dass die fünf allein fertig gewordenen Holzschnitte — es hätte deren 256 geben sollen! — thatsächlich in Nürnberg, und zwar als Einzelblätter (wenn nicht etwa als ein Bilderbogen) erschienen, das beweisen die Reste zweier verschiedener, mir nur als Fragmente bekannter Ausgaben:

I. Alter Abdruck des „Fackeltanzes" (B. app. 38, H. 2101, P. 292) in Hamburg (Kunsthalle) mit der Adresse „Jeronimus Formschneyder" am Unterrande.

II. Alte colorirte Abdrücke der ganzen Folge (P. 288 – 292) in Nürnberg (Germ. Museum), deren einer (B. app. 36, H. 2098, P. 289) folgende Adresse trägt: „Hanns Glaser Brieffmaler zu Nürnberg am Pamersperg".[3])

Ob die hier als I bezeichnete Ausgabe thatsächlich die frühere ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich das Hamburger Exemplar vor mehreren Jahren sah, ohne von seiner Beschaffenheit genaue Notizen zu machen. Die Nürnberger Exemplare sind dagegen sicher ganz frühe Abdrücke, wenn auch durch die Colorirung etwas entstellt.[4]) Nach Allem aber, was wir von Hieronymus Andreä und Hans Glaser wissen, ist es eher anzunehmen, dass die erste Ausgabe von Jenem veranstaltet wurde. Er hat wahrscheinlich die Holzstöcke geschnitten und die fünf fertig gewordenen Darstellungen dann erst, als die geplante Freydalausgabe durch den Tod des Kaisers (1519) vollständig in's Stocken gerieth, als selbständige Kunstwerke herausgegeben, ebenso wie er die Separatausgaben der historischen Darstellungen der Ehrenpforte nach dem Tode Maximilian's veranstaltete.

Und nun der Zeichner? Was braucht man an Burgkmair oder gar an Schäufelein zu denken? Man hat nur die Holzschnitte selbst in

---

[3]) Vier von diesen Abdrücken sind von Passavant (P.-G. III. 215) irrthümlich als verkleinerte Copieen bezeichnet; sie sind von unbestrittener Echtheit. Es existiren wohl überhaupt keine alten Copieen; sie wären sonst kaum dem Eifer Heller's entgangen. P. nimmt eine Verkleinerung darum an, weil er den grösseren Holzschnitt, B. app. 37, H. 2096, P. 287, fälschlich als zur Folge gehörig betrachtet. Laut seinen Worten, streng genommen, müsste man glauben, dass auch diese Darstellung unter den colorirten Copieen vertreten sei; es sollte eigentlich „des quatre dernières (statt premières) pièces" heissen. Den ganz ähnlichen colorirten Abdruck von P. 292 erwähnt er nicht. Von Leitner bespricht auch diese Abdrücke, und zwar richtig als frühe Originale; er scheint aber nur drei Bl. (P. 288, 290, 291) gesehen zu haben.

[4]) Alle gewöhnlichen Exemplare, selbst die schärfsten und am besten erhaltenen, sind beschnitten, sodass der Rand mit der Adresse fehlt.

scharfen, alten Abdrücken oder in den guten Abbildungen bei von Leitner oder Hirth (Kultur-Gesch. Bilderbuch, I. 473—4, 476—7) unbefangen zu befragen, um versichert zu werden, dass kein Anderer als Dürer ihr Schöpfer gewesen ist. Er durfte nicht frei walten; was den Hauptinhalt jeder Darstellung, Trachten und Haltung der Persönlichkeiten, betrifft, war er streng an die Miniaturvorlage gebunden; er wusste doch meisterhaft die fast kindische Zeichnung, die unbeholfene Handlung der Miniaturen zu verbessern und zu beleben, und jeder Darstellung das ganz charakteristische Merkmal seines persönlichen Stils einzuprägen. Man muss die Holzschnitte im Einzelnen mit den Miniaturen (Nrn. 82, 88, 97, 101, 159 des Freydal-Codex) vergleichen, um die Verbesserung anzuerkennen. So ist im Zweikampf zu Fuss (P. 291, Miniatur 159) die ganze, echt Dürerische Landschaft (vgl. B. 103, 133) reine Erfindung des Künstlers. Im welschen Gestech (P. 290, Miniatur 82), wohl dem schönsten Blatt der Folge, sieht die ganze Helmzierde des Freydal vollkommen Dürerisch aus, während die Bewegung des gestürzten Pferdes meisterhaft belebt ist. In der Mummerei (P. 292, Miniatur 88), welche laut von Leitner nicht als eigentlicher Fackeltanz bezeichnet werden darf, sind die vier rechts auf dem Balkon stehenden Figuren vollkommen umcomponirt und zu echt Dürerischen Gestalten geworden, während die Frauengestalten links an diejenigen auf dem, ungefähr gleichzeitigen, kleinen Triumphwagen[5]) mit der burgundischen Heirath erinnern. Die sowohl auf diesem Blatt wie auf P. 288 und 289 vorkommenden Brocatmuster kehren häufig auf anderen Holzschnitten Dürer's um die Zeit 1516—1519 wieder.

Eine andere, bedeutend grössere, Tournierdarstellung (B. app. 37, H. 2096, P. 287) galt in allen Katalogen von Bartsch bis Retberg als Bestandtheil derselben Folge. Erst von Leitner, der gewiss durch das genaue Studium der Freydaldarstellungen auf die Grundverschiedenheit des Stiles zwischen diesem und den anderen Holzschnitten aufmerksam gemacht wurde, wagte, sie weggzulassen und zwar vollständig zu verschweigen. Hirth hat sie dagegen unter den anderen Darstellungen ohne Bedenken als Nr. 475 abgebildet. Schon die Maasse, welche 240 : 330 betragen, während die übrigen Holzschnitte im Durchschnitt ca. 223 : 243 mm messen, schliessen die Möglichkeit aus, dass sie zu den Freydal-Holzschnitten gerechnet werden dürfte. Es fehlt auch jede Vorlage unter den sonst so getreu wiedergegebenen Miniaturen.

Aus stilkritischen Gründen möchte ich diesen, allerdings trefflichen, Holzschnitt Dürer absprechen und ebenso bestimmt keinem Anderen als Lucas Cranach dem Aelteren zuschreiben. Man vergesse nur die Ueberlieferung, welche seit mehr als hundert Jahren diesen Holzschnitt mit dem Namen Dürer's verknüpft. Man bekümmere sich gar nicht um die ebenfalls seit einem Jahrhundert mit ihm fälschlich in Verbindung gebrachten Freydalholzschnitte. Man stelle sich ihm als einer neuen Ent-

---

[5]) Bl. 90 der neuen Wiener Ausgabe des Triumphzuges.

deckung gegenüber, und wenn man mit den Eigenschaften Cranach's ebenso vertraut ist als mit denen Dürer's, wird man, denke ich, kaum einen Augenblick zögern, die künstlerische Handschrift des sächsischen Meisters darin zu erkennen. Die Gesichter beider Tournierritter sind leider verborgen, aber die Hände verrathen genügend die Zeichenweise Cranach's, die ganze Linienführung, und besonders die Art und Weise, den mit Stroh bedeckten Erdboden zu behandeln, sprechen für seine Autorschaft; ausschlaggebend ist vor Allem die Gestaltung der Wolken mit den fratzenhaften Wülsten, welche auf mehreren Holzschnitten aus der Mittelperiode Cranach's[6]), fast den Eindruck machen, als ob der Künstler wirklich Thierfratzen oder carikirte menschliche Gesichter im Himmel zeichnen wollte. Der Holzschnitt ist jedenfalls später anzusetzen als die bekannten Tournierdarstellungen aus den Jahren 1506 und 1509; die Tracht, sowie die eben erwähnte Eigenthümlichkeit der Wolken spricht dafür, dass diese Darstellung etwa gleichzeitig mit den Freydal-Holzschnitten Dürer's, um 1516 bis 1517, entstand. *Campbell Dodgson.*

---

[6]) Z. B. B. 69, 71; weniger auffallend auf B. 18. 68.

Neue Erwerbungen des Rijksmuseums.

Nachträgliche Notizen

Herr Dr. A. Bredius hat die Güte gehabt, mir brieflich einige kritische Notizen zu meinem Aufsatz über das Rijksmuseum mitzutheilen. Dr. Bredius hat glücklicher Weise wenig Sachliches gegen meine Ausführungen einzuwenden gehabt. Seine Kritik ist grossen Theils auf meine Schreibweise holländischer Autornamen gerichtet, die er hier und da für unrichtig befunden hat. Doch wie es mit italienischen Künstlernamen sehr häufig der Fall ist, dass sie auf verschiedene Weise, die jedoch alle die gleiche Berechtigung haben (z. B.: Leonardo und Lionardo, Ghirlandajo und Grillandajo, Rafael, Raffael und Raphael) geschrieben werden können, so dürfte es wohl auch mit holländischen Künstlernamen der Fall sein. In der That kommen auch die von mir benutzten, sowie andere von Dr. Bredius abweichende Schreibweisen, theils auf den Namensschildern des Rijksmuseums, theils bei Houbraken, bei Sysmus und in den bestredigirten Gemäldekatalogen vor. Ich selbst habe als Regel die Schreibweise auf den Namensschildern des Rijksmuseums befolgt. Ich glaube jedoch, dass wir nicht fehlgehen, wenn wir in dieser Hinsicht Dr. Bredius folgen, der als hervorragender Archivforscher Gelegenheit gehabt hat, die richtigste Schreibart zu ermitteln.

Im Folgenden werde ich, indem ich der alphabetischen Ordnung meines Aufsatzes folge, die wesentlichsten Bemerkungen Dr. Bredius' anführen, ohne die Fälle, wo es sich um Schreib- oder Druckfehler handelt, besonders hervorzuheben, denn diese geben sich in der Regel als solche von selbst kund.

Arent Arentz, Cabel genannt. Dr. Bredius theilt mir mit, dass er ungefähr 30 Bilder von ihm kenne.

Auch von Sibrand van Beest kennt Bredius jetzt zahlreiche Bilder.

Beuckelaaer, lies: Beuckelaer. Im Dresdener Katalog jedoch Beuckelaar, bei Bode (Studien etc.) Buecklaer.

Hendrick Berckmann. Die Benennung des Dargestellten ist so zu lesen: Bildniss Thomas Pots, Predekant te Vliessingen.

Cornelis Bischop, lies: Busschop.

Hieronymus van Bosch, lies: Hieronymus Bosch. Auf dem Namensschild des Rijksmuseums steht jedoch: „van Bosch“. Nach dem Katalog des Dr. Bredius soll man den Künstler entweder Hieronymus Bosch (ohne van) oder auch „Hieronymus van Aeken“ nennen.

Cornelis Brise, lies: Brisé. Bei Houbraken jedoch Kornelis Brize.

Nach Dr. Bredius stammt David Colyns noch wohl aus dem XVI. Jahrhundert.

Das Gemälde von Albert Cuyp stellt ein „Wynkoopersbedryf“ vor.

Doomer ist der bekannte Lambert Doomer, Rembrandt's Schüler, der bekannte Zeichner.

Eckhout, lies: Eeckhout.

Nicolas de Gelder. Dieser Maler hat sich, wie Dr. Bredius mir mittheilt, auch in Schweden aufgehalten.

Murant, lies: Meurant. Houbraken schreibt Murant. So auch der Münchener Katalog und Bredius selbst neben Meurant.

Natus, der Vorname James falsch: so jedoch bei Sysmus.

Art, lies: Aert v. d. Neer.

Ohne Benennung: Auszug der Spanier aus Hulst im Jahre 1645 genannt. Dr. Bredius kann sich meinen „Enthusiasmus“ über das Bild schwer erklären. Bei aller Achtung vor der Kennerschaft des Dr. Bredius muss ich doch hier mein Urtheil über das Bild festhalten. Die Ansicht, dass das Gemälde ein verdorbener Pieter Wouwerman sei, dürfte kaum grossen Anschluss seitens der Liebhaber holländischer Malerei finden. Ob der Gegenstand richtig genannt ist, muss ich dahingestellt sein lassen.[1])

„Bei Ormea (in der Art von Potter) wohl Pieter, oder meinen Sie eher ‚de Putter‘. Dieses vermuthe ich.“ Ich habe Putter gemeint. Potter ist ein Druckfehler.

Jurian, lies: Juriaen Ovens.

„Die beiden Pynas lebten nur in Amsterdam, wo sie geboren wurden und starben (besuchten Italien). Warum halten Sie so stark auf das echt vlämisch? So malten die Leute in Holland um 1620.“ — Ich habe nur gesagt, der stark dramatische Zug ist echt vlämisch. Uebrigens macht sich wohl um 1620 der vlämische Einfluss auf die holländische Malerei ziemlich stark geltend.

Pieter Quast. Nach Dr. Bredius ist der Kopf der jungen Frau ganz modern.

Jacob Salomonsz van Ruisdael. Das Bild ist bezeichnet und datirt.

Roland lies: Roeland Savery. Bei Houbraken Roelant Savry.

Pieter Stolpert, lies: Stalpert.

Cornelis Schutt, lies: Schut.

Gerhard, lies: Gerard Ter Borch.

Das Bild von Jan Ter Borch ist datirt.

---

[1]) Dr. Bredius meint, dass schon das Costüm auf eine spätere Zeit deutet, um 1660.

Jan Bapt. Weenix bezeichnet.

Esaijas van de Velde ist 1618 datirt.

Balthasar van Venne, lies: Veen.

Wouwerman. Ich schrieb: „Der Wijnant'sche Charakter und das liebevolle Eingehen in's Einzelne lassen vermuthen, dass wir hier ein Frühwerk vor uns haben.“ Wozu die strenge Bemerkung des Dr. Bredius: „Ganz sicheres Frühwerk, das darf man schon nicht mehr vermuthen.“

Bei den Gemälden von Paulus van Vianen und Vercuylen fehlt die Bemerkung: Geschenk von Bredius.

Einige Bilder habe ich als neue Erwerbungen bezeichnet, obwohl sie schon katalogisirt waren:

Cuyp: Landschaft mit Reiterkampf;
Holländische Schule: Kücheninterieur von P. de Ryck;
David de Corninck: Stillleben;
Vercuylen: Musikstunde.

Der Grund hierfür ist, dass bei diesen Bildern die Nummern und zum Theil auch die Benennung fehlten.

Emil Jacobsen.

Litteraturbericht.

Architektur.

Handbuch der Architektur, herausgegeben vom Geh. Baurath Professor Dr. **Eduard Schmitt** in Darmstadt; Band IV: „Die romanische und die gothische Baukunst“, Heft III: „Der Kirchenbau“ von Regierungs- und Baurath **Max Hasak** in Grunewald bei Berlin. Stuttgart 1902. Verlag von Arnold Bergsträsser (A. Kröner).

Von dem seit dem Jahre 1880 im Erscheinen begriffenen „Handbuch der Architektur“ enthält der IV. Band „Die romanische und die gothische Baukunst“ und zwar Heft I: „Die Kriegsbaukunst“, Heft II: „Den Wohnbau“, beide bereits durch weiland Geheimen Rath Dr. August von Essenwein in Nürnberg bearbeitet und erschienen. Kürzlich kam nun auch Heft III: „Der Kirchenbau“ heraus und später soll erscheinen Heft IV: „Die Ausstattung der Kirchen“, beide haben den Architekten Max Hasak zum Verfasser. Das III. Heft hat 291 in den aus 278 Seiten bestehenden Text eingedruckte Abbildungen nebst 19 eingehefteten Tafeln. Im zweiten Kapitel werden die Pfarrkirchen, im dritten die Klosterkirchen und zwar a) der Benedictiner, b) der Cistercienser und Prämonstratenser und c) der Franciscaner und Dominicaner behandelt. Das vierte Kapitel bespricht die Stiftskirchen und das fünfte die Domkirchen. Die regulirten Augustiner-Chorherren mit ihrer in deutschen Landen ganz hervorragenden Bauthätigkeit werden übergangen und die gleichfalls regulirten Chorherren der Prämonstratenser-Ordens mit den Cisterciensern in demselben Kapitel besprochen, was nicht wohl angeht, da die Bernhardiner bekanntlich die denkbar strengsten Vorschriften auf dem Gebiete der Kunst hatten, während die Norbertiner sich gerade hierin der grössten Freiheit erfreuten und auch hiervon durch monumentale Luxusbauten Gebrauch machten.

Seite 8 wird behauptet, das Mittelalter habe die Rundbauten fast ausser Betracht gestellt und nur die Basilika für seine Zwecke umgeformt. Dagegen möchte ich bemerken, dass Kaiser Karl der Grosse mit der Aachener Sanct Marien-Pfalzkapelle den Centralbau in Deutschland einführte, Otto der Grosse die Ecclesia rotunda Sanct Nicolaus zu Magdeburg errichtete, Kaiser Ludwig der Bayer die Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria zu Ettal

in Zwölfecksform erbaute, Kaiser Karl IV den regulirten Augustiner-Chorherren das 22½ Meter Durchmesser besitzende Octogon der Karlshofer Stiftskirche zu Prag erstellen liess und ehedem in dieser Stadt auch die sternförmige Corporis Christi-Kirche[1]) existirte und dass die reichen Tempelherren nur gewölbte Centralbauten gothischen Stiles zur Ausführung gebracht haben. Der von 1000—1025 regierende Bischof Burkard I von Worms hat an der Südseite seines Sanct Petersdomes eine Taufkirche als Zehnecks-Pfeilerbasilika errichtet, welche nachmals Jahrhunderte lang als Kirche Sanct Johannes des Täufers der Wormser Dompfarrei gedient und erst 1816 abgebrochen worden ist. Die im romanischen Stile erbaute Collegiat-Stiftskirche Sanct Peter zu Wimpfen[2]) im Thal am Neckar wurde als Sechsecks-Pfeilerbasilika in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts ausgeführt. Am Sanct Stephansdome zu Metz habe ich nächst dem heutigen Hauptportale die ehemalige Collegiat-Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde als Sechsecks-Säulenbasilika in Heft V und VI des Jahrgangs 1894 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung durch Reconstruction nachgewiesen. Der Trierer Metropolit schuf in der Liebfrauenkirche den vielbewunderten Centralbau frühgothischen Stiles.

Seite 15 und 16 heisst es: „der alte Speyerer Dom ist eine Basilika gewesen, wie diejenige zu Limburg an der Haardt“ und weiter „der Dom Konrad's war eine holzbedeckte Basilika mit glatter Oberwand.“ Die Sanct Marien-Kathedrale Kaiser Konrad II ist planmässig, nicht wie die Limburger Benedictiner-Abteikirche Heiligkreuz und St. Johannes der Evangelist als flachgedeckte Säulenbasilika, sondern als Pfeilerbasilika deshalb hergestellt worden, weil sie im Langhause gewölbte Seitenschiffe, gleich dem Mainzer Sanct Martinusdome, erhalten sollte. Zeigt Limburg ringsum im quadratischen Raume des geosteten Chores und in den beiden Armen des Querhauses Mauerarcaden auf schlichten Pilastern, so fand eine Steigerung dieses Baumotives im Mittelschiffe der Speierer Episcopalkirche durch hochragende Halbsäulen mit Würfelcapitellen statt. Der in Fig. 10 auf Seite 17 gegebene Längenschnitt des Speyerer Domes giebt die wirklich vorhandenen Mauerarcaden völlig unrichtig; nur das erste Joch nächst dem Triumphbogen zeigt noch das ursprüngliche System, nämlich ostwärts je eine Viertelsäule und westwärts je eine Halbsäule und beide verbunden durch mit den eingeschlossenen Rundbogen-Fenstern concentrische Halbkreisbogen. Alle nach Westen folgenden Mauerbogen sind nachträglich bei den behufs der Einwölbung zugelegten Pfeiler- und Säulen-Vorlagen verzogen worden. Diese für die Baugeschichte des Domes

---

[1]) Die vormalige Frohnleichnams-Kirche auf dem Neustädter Ringe in Prag von Architekt Franz Jacob Schmitt auf Seite 378—384 des Jahrgangs 1899 der Oesterreichischen Monatsschrift für den öffentlichen Baudienst, Verlag Rudolf von Waldheim in Wien.

[2]) Deutsche Sechsecks-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel von Architekt Franz Jacob Schmitt im V. Hefte des Bandes XXII vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

überaus wichtige Thatsache war dem hochverdienten Forscher Ferdinand von Quast entgangen, als er 1853 mit sechs Tafeln die romanischen Dome des Mittelrheins herausgegeben hat. Wenn Seite 17 vom Mainzer Dome behauptet wird, dass die früheren Bauvorgänge nicht deutlich zu erkennen wären, so möge hier auf meinen 1890 mit Abbildungen begleiteten Aufsatz in Karl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Seite 171—175, verwiesen werden. Hier habe ich die allmäliche Entwicklung des 978—1009 hergestellten Urbaues von Erzbischof Willigis als **T**förmige Pfeilerbasilika, flachgedeckt im östlichen Querhause und Mittelschiffe, sowie gewölbt in den Seitenschiffen dargelegt, habe weiter nächst dem Triumphbogen im ersten Joch der glatten Hochschiffmauer je ein Fenster in der unteren Pfeilerarcaden-Achse nachgewiesen. Seite 72 steht: „Einen besonderen Einfluss auf die Grundrissbildung der Klosterkirchen haben die Prämonstratenser nicht ausgeübt.“ Diesen Ausspruch vermag ich nicht gutzuheissen, denn der Ordensstifter Sanct Norbertus, Erzbischof von Magdeburg, hat sogenannte Doppelklöster zugelassen, und wo Chorherren und Chorfrauen in ein und demselben Gotteshause den Functionen anwohnen, da äussert sich dies auch bei der Plandisposition. Die Prämonstratenser standen im Range der Chorherren und machten hiervon bei ihren Stiftskirchen Gebrauch, indem sie thurmreiche Monumente erstellten; so hat das 1130 gegründete Knechtsteden in der Erzdiöcese Köln bei seiner Stiftskirche Sanct Maria und Andreas doppelte Chöre nebst achteckigem Vierungs- und zwei quadratischen Ostthürmen; ingleichem hat das 1139 gegründete Sanct Maria und Nicolaus zu Arnstein an der Lahn in der Erzdiöcese Trier nicht nur einen Ost- und einen Westchor, sondern auch zwei Ost- und zwei Westthürme. Weiter haben die Prämonstratenser-Stiftskirchen Sanct Maria zu Kaiserslautern in der Diöcese Worms und Sanct Petrus zu Merzig in der Erzdiöcese Trier jede drei Thürme bei origineller Bildung ihrer Grundrisse. Endlich sei daran erinnert, dass die in der Kunstgeschichte so hoch geschätzte Stiftskirche Saint-Yved (S. Yoet) zu Braisne in der Erzdiöcese Rheims den Prämonstratenser-Chorherren ihre Entstehung dankt, wie denn dieser kunstliebende Orden durch Sanct Maria und Nicolaus zu Jerichow in der Erzdiöcese Magdeburg den eine neue Epoche anbahnenden, zeitlich ersten monumentalen Backsteinbau Norddeutschland's ausführte. Auf Seite 92 wird behauptet, dass die Zwerggalerieen vor dem Jahre 1150 in Italien nicht nachweisbar wären; hierzu sei geantwortet, dass Theodorich's Mausoleum in Ravenna, der heute den Namen Santa Maria della Rotonda tragende zehneckige Centralbau spätestens 526 durch des Heldenkönigs Tochter Amalasuntha errichtet worden ist; auf terrassenförmigem Unterbau zogen ringsum die oberen, jetzt zerstörten, aber noch leicht erkennbaren Säulenarcaden. Weiter besitzt San Lorenzo zu Mailand in Backsteinen hergestellte Zwerggalerieen, welche Baudirector Dr. Heinrich Hübsch-Karlsruhe in seinem Werke über die Altchristlichen Kirchen dem VIII. Jahrhundert zugewiesen hat.

Die zu Seite 95 gehörige Ostansicht des Speyerer Kaiserdomes [3]) ist im Maassstabe von 1 : 250 der natürlichen Grösse gezeichnet und da hätte erwartet werden dürfen, dass dieselbe völlig correct wäre. Leider fehlen aber die charakteristischen Formen, als da sind die profilirten Consolen unter den Rundbogenfriesen der drei oberen Ost-Thurmgeschosse, es fehlt das sogenannte deutsche Band über diesen Rundbogenfriesen und es fehlt das kräftige Horizontal-Gurtgesims unterhalb der oberen Galerie-Säulenarcaden der Chorvorlage, dies Gesims tritt nach der Ostseite an den zwei 1 Meter 30 Centimeter breiten Mauerpfeilern auf, diese Mauerpfeiler setzen sich nach oben als 78 Centimeter breite Lisenen fort und waren stets über dem horizontal abgekröpften Dachkranz-Gesimse durch einen von beiden Seiten ansteigenden Rundbogenfries verbunden. Im Jahre 1868 beim Neubau des Dom-Ostgiebels habe ich Vorstehendes festgestellt und die weitere Lösung der Aufgabe war durch die vorhandene Substanz der Chorvorlage, des Conchagewölbes und der alten Widerlager geboten. Der mittelalterliche, 1689 durch Melac's Horden zerstörte Ostgiebel bestand nur aus einer schlichten Mauer von 50 Centimeter Stärke, einige wenige kleine Oeffnungen waren bestimmt, den dahinter liegenden Dachboden-Raum zu erhellen. Wohl entsprach diese schlichte Giebel-Construction dem Urbau des Sanct Mariendomes, nicht aber dem nachmals beim Anlasse der Langhaus-Einwölbung ringsum mit Arcaden-Galerieen geschmückten Prachtbau. Da nun die Galerie wegen der Chorhaube und der hochragenden Conchawölbung nicht horizontal geführt werden konnte, so habe ich eine ansteigende Säulengalerie hergestellt, welche zugleich den praktischen Zweck erfüllt, durch zwei Steintreppen die untere Gewölbe-Region der Chorvorlage mit dem oberen hölzernen Dachboden zu verbinden. Der ganze, 1868 in Quadersteinen vollendete, 21 Meter breite Ostgiebel ruht auf einem $1^1/_5$ Meter breiten Haustein-Tragebogen von $12^1/_2$ Meter lichter Spannweite und zwar um deswillen, weil das untere Concha-Gewölbe wohl sich selbst, aber keine weitere Last aufzunehmen fähig war. Aus Vorstehendem erhellt, dass der vom Architekten Hasak gezeichnete Ostgiebel ohne unteren Tragebogen am Speyerer Dome technisch unausführbar gewesen, selbst dann, wenn er nur als Blendarchitektur unbegehbar wäre hergestellt worden.

Auf Seite 113 wird in Fig. 165 der Grundriss der ehemaligen Collegiat-Stiftskirche Sanct Katharina zu Oppenheim am Rhein in der Erzdiöcese Mainz gegeben, wobei aber das sehr interessante Netzgewölbe des im Jahre 1439 vollendeten und Unserer lieben Frau consecrirten Westchores von 12 Meter 57 Centimeter lichter Spannweite fortgelassen wurde, und

---

[3]) Von dem mit ansteigender Arcaden-Galerie versehenen neuen Ostgiebel giebt 5 Abbildungen der Aufsatz über den Speyerer Kaiserdom des Geistlichen Rathes Dr. Sigismund Joseph Zimmern in den vom Pfälzischen Architekten-Ingenieur-Verein 1894 und ff. zu Ludwigshafen herausgegebenen „Baudenkmalen in der Pfalz.“

doch gehörte gerade dieser 1689 von den Franzosen abgebrannte Sanct Marien-Westchor zu den werthvollsten Constructionen der spätgothischen Baukunst am Mittelrheine. — Seite 130 wird behauptet, die romanischen Kirchen in Köln und am Niederrheine hätten unter den Hochschiffwänden nur 4 eckige Pfeiler gehabt, was jedoch nicht zutrifft. Der von 1248 ab niedergelegte romanische Sanct Petersdom war im Langhause eine auf 4 Pfeilern und 22 freistehenden Würfelcapitell-Säulen errichtete Basilika, ferner dauert bis heute die im Jahre 1067 vollendete Collegiat-Stiftskirche Sanct Georg als Säulenbasilika und dann sind die 3 Kreuz-Conchen mit ihren Umgängen bei der ehemaligen Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol[4]) basilikale Anlagen, endlich war im nahen zur Erzdiöcese Köln gehörenden Bonn die 1812 abgebrochene Sanct Martinus-Kirche eine auf Säulen errichtete Rundbasilika romanischen Stiles. Seite 131 wird die Benedictiner-Klosterkirche Sanct Maria und Nicolaus zu Laach als im Jahre 1112 in ihrem Mittelschiffe mit gewölbter Steindecke versehen angegeben, wogegen ich auf meinen in Heft 18 der Oesterreichischen Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst im Jahrgange 1902 erschienenen Aufsatz mit Abbildungen verweisen möchte, worin ich den Nachweis versuchte, dass die Laacher Abteikirche ursprünglich eine flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika gewesen, welche erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts in die heute noch dauernde Pfeilerbasilika mit oblongen Gewölbefeldern umgebaut worden ist. — Auf Seite 147 wird in Fig. 207 der Grundriss der oberen Klosterkirche San Francesco zu Assisi in T Form mit $^5/_{10}$ geschlossener Apside direct am Querhause gegeben, während in Wirklichkeit der Mittelpunkt des Chorgewölbes nicht am Triumphbogen, sondern mehrere Meter nach aussen liegt und die Apside aus 5 Seiten des regelmässigen Achteckes besteht. — Seite 169 giebt den Grundriss der Cistercienser-Abteikirche Sanct Maria zu Otterberg in der Rheinpfalz nach Gladbach's Aufnahme im dritten Bande von Moller's Denkmälern der deutschen Baukunst, wobei alle 9 Kapellen an der Ostseite des Chores und der beiden Querarmen fortgelassen sind, während von mir bereits 1889 im Heft 11 und 12 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung der wirkliche ehemalige Bestand in 2 Grundrissen publicirt worden ist.

Auf Seite 183 wird in Figur 254 nach Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887—1890, eine perspectivische Ansicht des Aeusseren vom Sanct Petersdome in Worms gebracht und dem ehrwürdigen Bauwerke eine ganz willkürlich gezeichnete südliche Abseite verliehen. Hier befand sich vom XI. Jahrhunderte ab der ursprünglich romanische und spätere gothische Kreuzgang und die bereits von Bischof Burkard I gegründete Domschule, sowie dessen Zehnecks-Pfeilerbasilika der Taufkirche Sanct Johannes.

---

[4]) Die Benedictinerinnen - Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln von Architekt Franz Jacob Schmitt im Heft 6 des XXIV. Jahrgangs vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1901.

Zum Schlusse sei erwähnt, dass Baurath Hasak auch die mittelalterlichen Dachconstructionen einer Anzahl Gotteshäuser in den Kreis der Betrachtung gezogen hat, in dieser Hinsicht hat bereits im Jahre 1841 der Mainzer Architekt, Baurath Dr. Franz Xaver Geier auf 36 Steintafeln und 11 Holzschnitten nebst Text eine statistische Uebersicht bemerkenswerther Holzverbindungen Deutschland's herausgegeben. —

Franz Jacob Schmitt.

Denkmäler persischer Baukunst. Von Dr. **Friedrich Sarre.** Berlin, Wasmuth, 1901. I. und II. Lieferung.

Die Geschichte der gesammten islamitischen Kunst und des Kunstgewerbes ist durchaus an die Erforschung der Baudenkmäler gebunden, welche die sicherste Grundlage für die Entwicklung der Ornamentik darbieten. Trotz der werthvollen Vorarbeiten von Texier, Coste und Dieulafoy ist der grössere Theil des schwer zugänglichen ostislamitischen Gebietes, das an kunstgeschichtlicher Bedeutung den besser erforschten westsaracenischen Bereich weit übertrifft, im Wesentlichen noch eine Terra incognita. Hier die langersehnte Aufklärung zu schaffen, ist der Zweck des grossen Tafelwerkes von Friedrich Sarre, das in einem Textband mit zusammenfassender Darstellung der ostislamitischen Architektur seinen Abschluss finden soll. Die 24 Lichtdrucktafeln und farbigen Doppeltafeln zeigen zur Genüge, dass die Ausführung auch hohen Ansprüchen gerecht werden wird. Die Lichtdrucke sind nach den ausgezeichneten photographischen Aufnahmen von Sarre, die farbigen Blätter baukeramischer Einzelheiten nach den vor den Originalen gemachten Zeichnungen der Baumeister Schulz und Krecker hergestellt. Schon der Inhalt der beiden ersten Lieferungen, der durch knappe Textbeigaben klar und scharf erläutert wird, lässt die Vielseitigkeit und den ausserordentlichen Reichthum der muslimischen Baudecoration erkennen. Die Bauten von Nachtschewan aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts zeigen die in reliefirter Ziegelmosaik hergestellte Wandmusterung und die Anfänge der Combination glasirter und unglasirter Ziegel, die dann fortgebildet auch in der Moschee des Schech Bajezid von Bostam aus dem Jahr 1313 auftritt. Die Moschee von Marand des XIV. Jahrhunderts, die Grabthürme von Kum u. A. geben die besten Beispiele der geschnittenen und geformten Stuckbekleidung, die auch den Denkmälern Spanien's eigenthümlich ist. Die seltenen Fayencefliesen mit einer Musterung durch Auskratzen der Glasur, die bisher mit Sicherheit nur an westsaracenischen Bauten localisirt werden konnten, hat Sarre auch an den Moscheen von Asbistan und Konia nachgewiesen. Den Höhepunkt der specifisch persischen keramischen Bauverzierung bilden schliesslich die Türbes und Moscheen von Konia aus dem XIII. Jahrhundert und von Tebris aus dem XV. Jahrhundert, an welchen die herrliche Wandbekleidung aus Fayencemosaik in schönster Gestalt sich entfaltet.

O. v. Falke.

Sculptur.

Adolph Goldschmidt. Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil. 47 Seiten Text in 4° mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 45 Textabbildungen. Berlin 1902. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Die in diesem Heft vereinigten drei Abhandlungen aus dem Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen haben es sehr verdient, durch einen Sonderabdruck bequemer zugänglich gemacht zu werden. Sie lassen uns nun eine der anziehendsten Partieen der deutschen Kunstgeschichte um ein gut Theil verständlicher werden.

Schwer zu verstehen war vor Allem die Plötzlichkeit des Aufschwunges vom Ende des XII. Jahrhunderts ab. Wer, im Gegensatz zu dem die Tagesmode bildenden Enthusiasmus für die ganz unabhängigen, urwüchsigen „Eigenarten", aus der Geschichte gelernt hat, dass die Begriffe Cultur und Tradition, Kunst und Tradition unzertrennlich sind, — musste dringend vermuthen, dass auch damals zur rechten Stunde irgend welche Lehrmeister dem aufsteigenden Lebensdrange der deutschen Kunst zu Hülfe gekommen sind, um sie aus ihrer kindischen, barbarischen Unbeholfenheit zu befreien.

Für eine etwas spätere Epoche, die Mitte des XIII. Jahrhunderts, sind sie gefunden. Nun lehrt uns Goldschmidt sie auch an zwei früheren Punkten kennen.

Goldschmidt unterscheidet in der sächsischen Plastik vom XII. Jahrhundert bis in den Anfang des XIII. drei einander folgende Stile. Im ersten hat sich die plastische Ausdrucksweise von der blos zeichnerischen erst wenig gesondert; Beispiele: die bronzene Grabtafel des Erzbischofs Friedrich im Dom zu Magdeburg (die Benennung von G. richtig gestellt,) die Aebtissinnengräber in Quedlinburg, die Sculpturen vom hl. Grab in Gernrode. Für den Eintritt des zweiten Stils giebt G. einen bestimmten Termin: das letzte Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts; Beispiele: die Portallunette in S. Godehard in Hildesheim, die Chorschranken in S. Michael daselbst und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Der dritte Stil wird repräsentirt durch die Grabmäler Heinrich des Löwen in Braunschweig, des Markgrafen Dedo in Wechselburg, Wiprecht's von Groitsch in Pegau und einer ungenannten Aebtissin in Quedlinburg; G. setzt sie rund 1225 bis 1235.

Als Hebel des im zweiten Stil sich vollziehenden Aufschwunges weist G. die byzantinische Kleinkunst nach; für mich überzeugend. Jedoch noch vor Ausbildung des dritten Stils fand noch ein anderer fremder Einfluss seinen Weg nach Sachsen, der französische. Der Ort, an dem er zuerst Fuss fasste, ist Magdeburg, und die Zeit ist, nach G., etwas vor 1220. Wenn das nicht schon längst bemerkt worden ist, so liegt es daran, dass das Portal, für welches die Sculpturen bestimmt waren, nicht zur Aus-

führung kam; die plastischen Schmuckstücke wurden, sehr unorganisch, auf die Wände des Chorhauptes vertheilt, wo sie noch zu sehen sind. Dieselbe, mir sofort einleuchtende Deutung, erinnere ich mich vor einigen Jahren von Karl Franck gehört zu haben. Goldschmidt hat eben diesen Gedanken gehabt und ihn durch seine zeichnerische Reconstruction bis zur Evidenz geführt. Nicht nur ein gothisches Portal im Allgemeinen ist es, in dessen Schema sich die verschleppten Stücke bequem zusammenfügen lassen: es ergiebt sich schlagende Uebereinstimmung, in der Anordnung wie im Sachinhalt, mit einem bestimmten französischen Denkmal, dem westlichen Hauptportal der Notre-Dame in Paris. Ausserdem hat der Magdeburger gewiss auch noch andere französische Vorbilder auf sich wirken lassen; dass es gerade Chartres gewesen sein muss, wie Goldschmidt will, scheint mir nicht so sicher; womit auch der von G. gewonnene *terminus a quo* wegfiele. Meines Erachtens könnte schon der erste „romanische“ Baumeister das fragliche Portal geplant haben; denn sicher hat schon er französische Kathedralen gekannt. Insbesondere die von Laon. Dieser Bau war am Anfang des XIII. Jahrhunderts wohl der am stärksten besuchte Sammelplatz deutscher Steinmetzen, weshalb die Zerstörung seiner Sculpturen für unsere Forschung eine besonders zu bedauernde Lücke bildet. Für die schliesslich beliebte Aufstellung der Statuen über den Chorpfeilern lässt sich der von G. vermisste französische Präcedenzfall wohl nennen; meines Wissens allerdings nur ein einziger: die Abteikirche Montier-en-Der; auch die dortige Disposition der Kapellen steht der Magdeburger näher, als irgend eine andere mir bekannte frühgothische Kirche Frankreich's.

Wir sehen also: von zwei Seiten ist der jungen sächsischen Bildhauerkunst die Hülfe gekommen, deren sie bedurfte und die nur aus der Tradition ihr werden konnte. Schwerer freilich, als der Nachweis ihres Vorhandenseins an sich, ist die genauere Abschätzung ihres Gewichtes für das Gesammtergebniss; um so schwerer, je höher die angeborene Begabung des in Frage kommenden Künstlers. Das zeigt sich sehr deutlich bei der Beurtheilung der Goldenen Pforte zu Freiburg, welcher G. seine dritte Abhandlung widmet. Bekanntlich hat sie bis jetzt am meisten nach der ikonographischen Seite den Scharfsinn der Gelehrten beschäftigt. Mit wahrer Befriedigung wird man bemerken, wie G. den Deuteleien aus Schriftquellen ein Ende gemacht hat und zwar auf die einfachste Weise, indem er nachweist, dass in ihrer Bilderwahl lediglich das normale Programm der grossen französischen Marienkirchen, zusammengedrängt, ausgeführt ist. (Dasselbe Programm, was man bis jetzt noch nicht bemerkt hat, beherrscht auch den Cyclus des Strassburger Münsterquerschiffes, einer Marienkirche ebenfalls: die drei Könige am Nordportal [zerstört], Mariä Tod und Krönung am Südportal, das Jüngste Gericht am „Engelspfeiler“.) Weiter geht auch die Art der Zusammenordnung von Plastik und Architektur unwidersprechlich auf französische Vorbilder zurück. Nichts scheint also einfacher und näherliegender zu sein, als die

Folgerung, dass der Freiburger Meister einer von den ohne Zweifel in jener Zeit sehr vielen deutschen Künstlern gewesen sein wird, die Frankreich besucht haben. Seltsamer Weise — nur so kann ich es bezeichnen — weist G. diese Folgerung aber zurück. Seiner Meinung nach hätte der Freiburger die französische Kunst nur aus zweiter Hand gekannt, nur aus Magdeburg. Darin kann ich Goldschmidt nicht folgen. Zur Erklärung der in Freiburg vorhandenen französischen Elemente ist mir das in Magdeburg Gegebene durchaus ungenügend. Von dem so echt französischen stofflichen Programm war dort nicht die Rede; ebensowenig kann der Freiburger das tektonische System von Magdeburg entnommen haben, da das dortige Portal, wie Goldschmidt treffend ausgeführt hat, garnicht zur Ausführung gekommen war. Das Mittel, das G. anwendet, um aus diesem Widerspruch herauszukommen, ist aber sehr bedenklich: er conjicirt ein vom Magdeburger Meister in Frankreich angelegtes, seiner Schule hinterlassenes Skizzenbuch, in dem jenes Alles und noch Einiges mehr, wie die Auferstehung der Todten in Chartres, zu sehen gewesen wäre. Abgesehen davon, dass die Existenz dieses Skizzenbuches rein in der Luft schwebt, ist es mir wenig, sehr wenig wahrscheinlich, dass der Anblick eines solchen genügt haben könne, einen mittelalterlichen Künstler aus seinen Schulgewohnheiten heraus und auf ganz neue Bahnen zu führen. Handelt es sich doch auch gar nicht um Aeusserlichkeiten der Anordnung allein, sondern um den neuen Begriff des Monumentalen. So kann ich es mir nicht anders denken: der Freiburger muss doch in Frankreich gewesen sein! Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Wodurch G. zu der seinigen bestimmt worden ist, wird vermuthlich die Thatsache sein, dass im stilistischen Einzelausdruck allerdings der Freiburger nichts direct Französisches an sich hat. Gerade dies ist es aber, was mir die Streitfrage wichtig macht. In G.'s Auffassung liegt *implicite* die Voraussetzung, ein Aufenthalt in Frankreich müsste für einen deutschen Künstler immer einen totalen inneren Umschlag bedeutet haben. Das glaube ich nicht — so wenig als etwa für Dürer die italienischen Reisen einen solchen bedeutet haben. Ich sehe im Freiburger das Beispiel und schwerlich ein alleinstehendes, eines deutschen Künstlers, der Frankreich gesehen, in freier Wahl sich Manches von der dortigen Weise angeeignet, in der Hauptsache sein nationales und persönliches Wesen behauptet hat. In meinen Augen ist die Freiburger Composition die principiell vollkommenste Ausgestaltung des mittelalterlichen Portalgedankens und sie ist es gewiss nicht dadurch geworden, dass ein wohlwollender Zufall die Kenntniss des Meisters von der französischen Kunst sehr vorsichtig dosirt hätte; nein, sie ist eine mit kritischem Bewusstsein vollzogene Verbesserung des französischen Systems, eine Wiederherstellung des in Frankreich schon gestörten Gleichgewichtes zwischen Architektur und figürlicher Plastik. —

Im Anschluss an obigen Bericht möchte ich eine allgemeine Frage

zur Sprache bringen. Wir haben die Gewohnheit, und auch Goldschmidt folgt ihr, die mittelalterliche Plastik nach den Kategorieen romanisch und gothisch in zwei Hauptmassen zu sondern. Je länger ich mich mit diesen Dingen beschäftige, um so entschiedener erscheint mir diese Theilung bedenklich, ja unhaltbar.

Noch vor nicht langer Zeit, ich erinnere an die 1887 erschienene Geschichte der deutschen Plastik von Wilhelm Bode, wurden die Strassburger, Bamberger, Naumburger Sculpturen allgemein „romanisch" genannt: — heut heissen sie „gothisch"; nicht deshalb, weil man über ihre innere Natur etwa zu einem veränderten Urtheil gekommen wäre, sondern allein auf den äusseren Umstand hin, dass man in ihnen Schulbeziehungen zu Frankreich entdeckt hat. Gegenüber anderen Werken desselben Zeitalters ist man noch schwankend. Z. B. die Goldene Pforte in Freiberg, wohin wäre die zu stellen? Wenn in Betreff der Vorgeschichte ihres Meisters Goldschmidt recht hat, müsste sie romanisch heissen; gothisch, wenn ich recht habe; und doch haben wir Beide von ihrem künstlerischen Gehalt keinen verschiedenen Eindruck.

Nun ist ja ohne Frage das Eindringen des französischen Einflusses eine Sache von grosser Bedeutung gewesen; aber die deutsche Bildhauerkunst völlig entwurzelt und in ein neues Erdreich versetzt hat er nicht; es ist der Markstein eines grossen Fortschrittes, nicht ein trennender Graben. Die von der Geschichtsphilosophie uns aufgedrängte Verpflichtung, Architektur und Plastik in genaue Parallele und deshalb auch jede plastische Erscheinung entweder in ein romanisches oder in ein gothisches Schubfach zu bringen, führt lediglich dahin, dass nahe Zusammengehöriges zerrissen und mit viel entfernter Verwandtem verknüpft wird. Wie kann es im Kopfe eines Anfängers in der Kunstgeschichte aussehen, wenn er in seinem Lehrbuch etwa die Reliefs des Bamberger Georgenchors in demselben Hauptstück vorfindet, wie die Bernwardssäule, dagegen die Verkündigungsgruppe im anderen Hauptstück, zusammen mit den Sculpturen des Kölner Domes? Wir haben uns bis jetzt ohne Noth einem Zwang gefügt, dem in der That jede innere Berechtigung fehlt. Denn die Probleme und Motive, die in der Architektur den Wechsel vom romanischen zum gothischen Stil veranlassten, sind ganz intimer baukünstlerischer Art und in keiner Weise denen, die die Blüthe der Plastik im XIII. Jahrhundert in's Leben gerufen haben, vergleichbar. Wenn man in der Plastik etwas als „gothisch" bezeichnen will, so kann es nur die innere Unfreiheit sein, in die sie durch das Uebergreifen der architektonischen Kunst hineingenöthigt wurde; welche Wendung aber erst gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts eintrat und dann allerdings viel tieferen Wandel schuf, als die französischen Einflüsse vor der Jahrhundertmitte.

Um es kurz zu sagen: es ist gegen die Vernunft, eine Entwicklungsreihe so zu gliedern, dass die tiefste Cäsur auf ihren Höhepunkt zu liegen kommt.

Ueberhaupt, wenn wir die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunst unabhängig für sich betrachten wollen, würden wir da jemals den Eindruck einer Zweiheit erhalten? Gewiss nicht. Das Eintheilungsprincip ist nicht aus der Plastik selbst, sondern aus der Baukunst entnommen. Sie selbst zeigt dem unbefangenen Blick vielmehr drei Glieder in ihrer Abwandlung: eine mittlere Epoche, die kurze Zeit der Reife und Vollkraft; vorangehend eine archaische; nachfolgend eine epigonische. Und nur von der Mitte aus ist die Orientirung über das Ganze, die richtige Einschätzung der Theile möglich. Die Existenz dieser Mitte aber, die trotz ihrer Kürze doch die Hauptepoche ist, wird von der herrschenden Nomenclatur einfach unterschlagen.

Ich brauche diese Sätze nicht weiter auszuführen. In der durch sie gekennzeichneten Sachlage ist ein meines Erachtens nicht länger zurückzuweisender Antrieb gegeben zu ernstlicher Erwägung, ob wir nicht am besten thäten, die Namen romanisch und gothisch als Stilbezeichnungen der Plastik aus unserem Gebrauch verschwinden zu lassen. An ihre Stelle hätten nicht zwei, sondern drei neue zu treten.

Man wird mich nicht missverstehen. Nicht auf die Namen als solche kommt es mir an. Ich plaidire für die Abschaffung der in Gebrauch befindlichen nur deshalb, weil sie ein dauerndes Hinderniss sachgemässer Gliederung der Stilentwicklung sind. Wenn ich vorschlage, in Anlehnung an die uns schon geläufige Eintheilung der Renaissance für die drei Stilphasen der mittelalterlichen Plastik die Bezeichnungen früh-, hoch-, spätmittelalterlich einzuführen, so wäre das eine gewiss nicht gewaltsam zu nennende Reform. Die erste Epoche hätte — ich spreche nur von Deutschland — bis zum Ende des XII. Jahrhunderts zu reichen, die zweite kaum weiter als bis 1280 — natürlich mit örtlichen Modificationen —, die dritte bis zum Eintritt des realistischen Stiles im XV. Jahrhundert. Allenfalls zulässig, wie auch weniger befriedigend, wäre ein Compromiss mit dem bestehenden Gebrauch, dergestalt, dass die Geltung von „romanisch“ und „gothisch“ auf die erste und letzte Epoche beschränkt würde; für die Kunst des XIII. Jahrhunderts wüsste ich auch dann ohne Künstelei keinen anderen Namen vorzuschlagen, als den schon genannten „hochmittelalterlich“. Sie „Uebergangsstil“ zu nennen, wie Goldschmidt im Titel einer eingangs genannten Schrift es gethan hat, hielte ich unter allen Möglichkeiten für die unglücklichste. Mit demselben Recht könnten wir die Hochrenaissance so nennen! Viel eher wäre dieser Name für eine andere Epoche in Erwägung zu ziehen, für das XV. Jahrhundert. Denn hier handelt es sich nicht, wie im XIII. Jahrhundert, um das Aufsteigen zu einer höheren Stufe innerhalb einer fortlaufenden Entwicklungsreihe, sondern um den Uebertritt in eine principiell neue.

Schliesslich will ich noch daran erinnern, dass alles von der Plastik gesagte ebenso von der Malerei gilt; ja, es wird bei ihr die Einsperrung in das dualistische Schema womöglich noch schwereren Bedenken unterliegen.

Dehio.

Graphische Kunst.

Gustav Pauli. Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. 8⁰. VIII, 524 SS. 36 Taf. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 33).

Der neue Behamkatalog Pauli's ist eine Meisterleistung, wie sie die Fachlitteratur nur selten hervorgebracht hat. Als absolut abschliessend, besonders was die Holzschnitte betrifft, darf er freilich nicht gelten; im Vergleich mit allen früheren Verzeichnissen ist aber der Fortschritt, sowohl an Vollständigkeit wie an kritischer Einsicht, geradezu enorm. Die Gründlichkeit des Buches, seine Brauchbarkeit und Uebersichtlichkeit als Nachschlagewerk, verdienen die höchste Anerkennung. Es wäre freilich zweckmässig gewesen, den Katalog in zwei Bände zu theilen, deren einer die Kupferstiche, der andere die Holzschnitte behandelt hätte; man kann ihn eben mit Berücksichtigung der betreffenden Tafeln noch so binden lassen. Dass er, als einziger Band, etwas „dickleibig" ausgefallen ist, daran ist die ausserordentliche Fruchtbarkeit des Künstlers schuld; sicherlich hat der Verfasser dazu, etwa durch Weitläufigkeit oder übertriebene Genauigkeit, das Allerwenigste beigetragen. Dass er jedes Blatt, und bei den Kupferstichen jede Abdrucksgattung, so genau beschreiben musste, um die Möglichkeit einer Verwechselung auszuschliessen, das war doch die erste Bedingung eines wissenschaftlichen Verzeichnisses, zumal da alle Vorarbeiten gerade hier mangelhaft waren. Dass er dazu bei den Büchern und bei allen wichtigeren Blättern, bezw. Etats, die Fundorte angiebt, muss wohl bei der gegenwärtigen Lage der Litteratur als ein grosses Verdienst betont werden; es sollte eigentlich ein solches Verfahren immer als unentbehrlich gelten. Ist man doch Passavant schon dankbar, der nur gelegentlich den Fundort seiner Entdeckungen erwähnt, so ist der neuere Leser in dieser Hinsicht durch die Gewissenhaftigkeit von Forschern wie Lehrs und Schreiber verwöhnt; ja selbst für einen Künstler des XVIII. Jahrhunderts, wie Le Blon, hat Singer neulich dargethan, wie erfolgreich die Anwendung dieser Methode ist. Als Beispiel des Schadens, welchen die Unterlassung dieser Vorsichtsmassregel verursachen kann, nenne ich den, früheren Schriftstellern bekannten, aber wieder verlorenen Hieronymus-Holzschnitt, P. 896. Die Aufzählung der Auctionspreise ist freilich nicht so unbedingt nothwendig; doch muss sie Sammlern willkommen sein und ist auch für Forscher wenigstens insofern von Belang, als durch das Fehlen oder Vorkommen eines Stiches in den grösseren Auctionen ein Criterium seiner Seltenheit gegeben wird.

Die Einleitung gewährt einen trefflichen Ueberblick über den Lebenslauf Beham's und die Entwickelung seiner Kunst. Unter den Einflüssen aber, die auf den jungen Beham gewirkt haben, hätte auch der schon von Seidlitz kurz erwähnte Albrecht Altdorfer's mehr betont werden sollen, der besonders im Jahre 1520 stark bemerkbar ist. Die beiden Radirungen,

P. 22, 23, sind, wie Pauli im Texte erkennt, von Altdorfer direct inspirirt; der Engel auf P. 22 darf sogar als Copie nach Altdorfer B. 4 (Holzschnitt) bezeichnet werden. Was stellt denn aber P. 18 dar, wenn nicht die im Werke Altdorfer's so oft verherrlichte schöne Maria von Regensburg? Die Himmelskönigin auf dem Stiche Beham's steht dem Holzschnitte Altdorfer's, B. 59, am nächsten, ist aber auch mit B. 48 und 50 zu vergleichen. Nicht blos der Körper des Hieronymus auf P. 66 erinnert an Altdorfer; die Form des Bogens im Hintergrund ist ganz diejenige, welche dieser Künstler in seinen Gemälden und Holzschnitten am liebsten verwendet. Auch in den 1521 und 1522 datirten Blättern der Holzschnittpassion hat Beham noch einmal seine Bewunderung der kleinen Passion Altdorfer's kundgegeben.

In der Abtheilung, welche die Kupferstiche behandelt, war es Pauli's Hauptaufgabe, alles Falsche auszuscheiden und die verschiedenen Etats endgültig festzustellen; die Ergebnisse dieser mühseligen und langwierigen Arbeit sind mit einer bewunderungswürdigen Deutlichkeit niedergeschrieben, und in vielen Fällen noch durch Lichtdrucktafeln anschaulich gemacht. Ich überlasse es Anderen, etwaige, wohl unvermeidliche, Lücken und Fehler nachzuweisen, und bemerke nur, dass bei Nr. 26, sowie bei Nr. 95a, das falsche Monogramm gedruckt ist. Von den neuen Blättern sind die sechs bisher unbeschriebenen Radirungen die wichtigsten, welche Pauli schon im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen veröffentlicht hatte. Das Verzeichniss der Holzschnitte hat er dagegen um einige Hundert bereichert, von denen freilich eine grosse Anzahl den verschiedenen Folgen von kleinen biblischen Darstellungen angehören, deren Beschreibung gewiss eine schwierige und zeitraubende Arbeit war. Aber ausserdem sind sehr viele und theilweise wichtige Blätter, die lange als zweifelhafte Werke Dürer's galten oder einfach im Limbus der anonymen Holzschnitte lagen, ihrem richtigen Autor zurückgegeben worden. Als bescheidener Mitarbeiter auf demselben Felde, der ebenfalls mit dem allgemeinen Ausdruck „Dürerschule“ nicht immer zufrieden sein kann, und im Laufe mehrerer Monate wiederholt Gelegenheit hatte, die Zuweisungen Pauli's sorgfältig zu prüfen, möchte ich hier meine Ueberzeugung aussprechen, dass Verfasser fast in jedem einzelnen Falle vollkommen Recht hat.

Unter den früher Dürer zugeschriebenen Holzschnitten nimmt der grosse Christuskopf, B. (Dürer) app. 26, P. 829, den ersten Platz ein. Man braucht nur den wegen seines grossen Maassstabs befremdenden Holzschnitt in starker Verkleinerung mit den kleinen Stichen aus den Jahren 1519—20, P. 29—31, zu vergleichen, um sich von der engen geistigen Verwandtschaft aller vier Blätter zu überzeugen. Es ist kaum zu bezweifeln, dass man das Dürer-Monogramm erst im viel späteren, zweiten Zustand hinzugefügt hat, nachdem die alte abgebrochene Einfassung durch eine neue ersetzt worden war. Wenn die ursprünglichen Abdrücke das so sehr geschätzte Monogramm trugen, warum sind sie so äusserst selten geworden, und warum fehlt bei den wenigen erhaltenen Exemplaren

der Unterrand, welcher bei den späten Abdrücken eben wegen des Monogramms so sorgsam behütet wurde? Sehr lobenswerthe Bereicherungen des Behamwerkes sind ferner P. 885, 886 (in London nicht im ersten Zustand vorhanden), 902, St. Wolfgang, eines der vorzüglichsten Blätter aus der Jugendzeit Beham's, und die Ornamentblätter 1342 und 1346. Unter anderen neu entdeckten oder sehr glücklich auf Beham neu getauften Holzschnitten sind hervorzuheben: die beiden SS. Hieronymus in Wien, P. 893 894 (letzterer ein Hauptblatt der Jugendzeit, gegen 1521), 901, 1114, 1118—19 (aus Eobanus Hessus, Ludus de Podagra, Ivo Schöffer, Mainz, 1537), 1122, 1123, 1225, 1226, 1239—1242, 1260.

Ein grosser Vortheil des neuen Katalogs ist die genaue Beschreibung der verschiedenen Zustände, Ausgaben und Copien wichtiger Folgen wie die Planeten und Patriarchen, und einzelner Hauptblätter wie Adam und Eva, die Dorfkirchweih, der Nasentanz, die Todesstunde. Anderswo glaube ich in einzelnen Fällen die Bemerkungen des Verfassers ergänzen oder berichtigen zu können.

P. 687. „Heller, Dürer 1959“ ist durchzustreichen.

P. 701, 702. Zwölf Frauen des Alten Testaments. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass diese beiden Holzschnitte, wie so viele andere Beham's, ursprünglich als Illustrationen der ersten (Flugblatt-)Ausgabe eines Gedichtes von Hans Sachs erschienen, und zwar des mir nur in Buchform bekannten Ehrenspiegels der zwelf durchläuchtigen Frauen des Alten Testaments. Danach wären einige der von Pauli, in einigen Fällen mit einem Fragezeichen, gedeuteten Persönlichkeiten anders zu erklären: P. 701, „Thamar“ sollte Rahel, und „Esther“ Lea heissen; P. 702, „Rahab“ wäre richtiger Michal; „die Frau mit einem Blumenkorb“, Abigail; „die Königin von Saba“, Esther; „die Frau mit einer Haube“, Susanna. Diese Deutung hat auch den Vortheil, dass die chronologische Reihenfolge beibehalten wird.

P. 767—809. Die Folge besteht nur aus 42 Holzschnitten, denn P. 784 ist blos eine Wiederholung von P. 782. In der richtigen Reihenfolge sind P. 805—809 voranzustellen. Die Darstellungen beziehen sich, wie P. 707—747, auf die Sonntagsevangelien durch das ganze Jahr, die Nummern 1—25 bei P. 787—804 auf die Sonntage nach Dreifaltigkeit (nicht Pfingsten). Auch bei P. 794—796 und 800 sind Nummern (11—13,19) vorhanden: es fehlen hier zwei Darstellungen, 5 und 14.

P. 900 ist eher als Jacobus maior zu deuten. Der Schlüssel ist kein Attribut St. Sebald's, während sämmtliche Apostel (nicht nur Petrus) gelegentlich mit Schlüsseln dargestellt werden — so von Beham selbst auf der unbeschriebenen Titeleinfassung der von Petreius in Nürnberg 1527 und 1529 gedruckten Octavausgaben der lateinischen Bibel. St. Andreas, P. 891, hat ebenfalls den Schlüssel.

P. 903, Marter der hl. Catharina, gehört einer Folge von Heiligen an, von der uns wenigstens zwei andere erhalten sind: Apollonia (stehend, 305 : 220) und Barbara (sitzend, 300 : 219), letztere vorzüglich. Beide in

Erlangen, mit P. 903. Ein hl. Antonius in London (296 : 224 Einf.) dürfte wohl aus einer ähnlichen Folge männlicher Heiligen aus der Jugendzeit Beham's stammen.

P. 1116 (1). Ich lese die Jahreszahl mit P.R. und A. als 1539, nicht mit Seidlitz und Pauli als 1534. Im Stile steht dieser Holzschnitt der gestochenen Folge, P. 33—36 (1540), sehr nahe. Für 1539 spricht auch die Thatsache, dass die vollständige Umrahmung erst 1542 erschien, während die siebente Darstellung allein schon 1536 und 1538 erschienen war.

P. 1221. Gartenscene. Ein Abdruck ist in London seit alten Zeiten unter den Werken des Virgil Solis aufbewahrt. Diese Zuweisung hat etwas für sich, wenn man die Landschaften mit Staffage in Betracht zieht, die sowohl das Monogramm Solis', wie das des Meisters H. W. G tragen. Der Gegenstand spricht entschieden mehr für Beham, doch nehme ich seine Autorschaft nicht ganz ohne Bedenken an.

P. 1237, Herr und Dame, ist ein Blatt aus der Folge von 20 Hochzeitstänzern, B. VII. 267. 103, von der nur 15 Bl. sicher von Schäufelein herrühren. P. 1237 ist ganz sicher von Beham, dem wahrscheinlich noch ein Blatt zuzuschreiben ist, eine junge Dame zwischen zwei Herren; drei zweifelhafte Blätter dürfen vom „Pseudo-Beham" herrühren. Die Folge ist 1535 datirt, ein Jahr, in dem Beham bekanntlich wieder in Nürnberg war. Abbildungen der ganzen Folge wurden von Andresen 1865 in Paris herausgegeben; verkleinerte Abbildungen giebt es auch in Hirth's Culturgesch. Bilderbuch, I, 55—74; die nicht Schäufelein'schen Nummern sind 55, 56, 59 (Pseudo-Beham), 73 (Beham? darf nicht nach der dürftigen Reproduction bei Hirth beurtheilt werden, in London ist ein sehr scharfer, alter Druck), 74 (Beham, P. 1237).

P. 1279. Sowohl in Berlin wie in London haben die erwähnten Abdrücke das Monogramm HSB (nicht P), welches in Verbindung mit dem Datum 1528 verdächtig erscheint.

P. 1290—1337. Es giebt originalseitige Holzschnittcopien des ganzen Kartenspiels, ohne Monogramm. 93 : 62. Der Boden ist weggelassen. 1293a (Eichel Zwei) hat das Augsburger Wappen. London. Willshire, Catalogue of Playing Cards in the British Museum, 1876, p. 203. G. 138.

P. 1338 wurde schon 1523 zum Christēlich nützpar Betpüchlein (Peypus) verwendet; da der Holzstock schon abgenutzt war, ist er wohl noch früher zu datiren. Das gilt auch von den Evangelisten und Paulus, P. 879—883, die zuerst in der Vulgata von 1530 nachzuweisen sind, welche fast ausschliesslich mit alten Holzstöcken geschmückt wurde.

Folgende Pauli nicht bekannte Holzschnitte schreibe ich ferne Beham zu.

1. Der leidende Heiland, freie Nachahmung des Titelholzschnittes der kleinen Passion Dürer's. Heller 1152. 101 : 73 Einf. Bamberg.

2. Der Tod Mariä, 1521; sehr frei nach Dürer, B. 93; Maria hat einen Heiligenschein. Heller 1791. 293 : 227 Einf. Bamberg, colorirt.

3. St. Erasmus, stehend, nach links blickend; landschaftlicher Hintergrund; ein Bogen mit Weinblatt und Trauben in den oberen Ecken dient als Rahmen der Darstellung. 129 : 86 Einf. London, später Abdruck. Gutes Blatt der Frühzeit Beham's.

4. Kindlicher Genius, sitzend, nach links gewendet, der Kopf im Profil nach rechts gedreht; er hält in der Rechten ein Wappenschild, in der Linken einen gebrochenen Stab. Ohne Einf. 55 : 56. Gutes Blatt im Stile des Kartenspiels, das mir nur in zwei viel später gedruckten Gedichten von Hans Sachs begegnet ist: 1. Die Siben anstösz eines Menschen u. s. w., (am Ende) Anno Salutis. 1553. 2. Ein yder sehe für sich u. s. w., (am Ende) Gedrückt zu Nürnberg, durch Friderich Gutknecht. 1554. Beide Bücher in London.

5. Säule, mit Thierschädel und Delphinsköpfen geziert; oben eine Vase, unten eine Sphinx und zwei Satyre. 513 : 103 Bl. Erlangen. Sicher von Beham.

6. Theil eines Ornamentblattes: eine weibliche Gestalt, welche das Ende einer Schrifttafel hält. 128 : 105. Erlangen. Vorzüglich.

In folgenden Fällen halte ich Beham's Autorschaft für wahrscheinlich.

7. Holzschnitt in zwei getrennten Abtheilungen, deren eine drei, die andere vier grosse Engelsköpfe in Wolken enthält; das ganze Blatt misst 381 : 270 mm. Erlangen. Geringer Schnitt, bei dem ich aber doch an Beham dachte; es fehlte mir leider Zeit und Vergleichsmaterial.

8—17. Zehn Holzschnitte ungleichen Werthes zu Schwartzenberg, Beschwerung der alten teufelischen Schlangen mit dem Göttlichen Wort. H. Herrgott, Nürnberg, 1525. Weller 3637. Muther 1265. Die Holzschnitte in Weller 3638 (Augsburg) sind Copien, welche theilweise in späteren Steiner'schen Drucken vorkommen. Beide Ausgaben in London.

18. Ein sehr merkwürdiger Holzschnitt, wohl Unicum, in Karlsruhe (Hofbibliothek), auf den mich Prof. Lehrs freundlichst aufmerksam machte, dürfte vielleicht von Beham herrühren; ich wüsste jedenfalls keinen anderen Namen auszusprechen. Dargestellt ist Maria, Halbfigur nach links auf dem Halbmond in einer Strahlenglorie, die den nach rechts gewendeten, segnenden Christus im Schoosse hält; oben rechts Gottvater mit der Kaiserkrone, links über dem Haupte Christi die Taube. 414? : 288? (Einf. links und unten abgeschnitten). Der Holzschnitt klebt vorn in einem Exemplar der deutschen Ausgabe der Schedel'schen Weltchronik (Kb. 21). In der fürstl. Thurn und Taxis'schen Sammlung in Regensburg (Holzschnitte, Mappe VII) ist eine schlechte, gegenseitige Copie, 359 : 249. Im Original erinnert die Figur Gottvaters am meisten an Beham.

Zu der Abtheilung der zweifelhaften und apokryphen Blätter erlaube ich mir schliesslich einige Bemerkungen zu machen.

P. 1422. Nicht von Schäufelein, dessen Monogramm ein späterer Zusatz ist; auf dem Dresdener Abdruck sieht es nämlich verdächtig, wie aufgestempelt, aus. Die echten alten Abdrücke in Erlangen und Gotha (letzterer 1535 datirt, die Namen der Musen mit beweglichen Typen ge-

druckt) tragen kein Zeichnermonogramm, sondern blos das, später entfernte, Zeichen Meldemann's im Vordergrunde links. Mit dem Stile Schäufelein's in den dreissiger Jahren hat dieser Holzschnitt nichts gemein. Er steht eigentlich Beham viel näher (vgl. besonders die Behandlung der Bäume auf der Hirschjagd, P. 1224); trotzdem muss er wohl vorläufig noch unter den zweifelhaften Blättern bleiben. Ich möchte ihn nicht dem Pseudo-Beham (vgl. P. 1427) zuweisen. Von derselben Hand ist sicher ein anderes Blatt mit Meldemann's Zeichen, ein Hirt weist einem Jäger den Weg, links schaut ein Wolf aus einer Höhle, 182 : 273 Einf. Erlangen.

P. 1428. Hier war ich früher versucht, an die Autorschaft Beham's zu glauben; man findet ja ähnlichen Baumschlag auf der Hirschjagd (links), sowie auf den Planeten; doch steht es wohl einem von Pauli nicht erwähnten anonymen Flugblatt am nächsten, mit Versen von H. Sachs, Sibnerley Anstoss der Welt, und dem Namen, Wolffgang Formschneider (215 : 375, Berlin). Es verdiente dagegen der Titelholzschnitt (138 : 121) eines anderen Büchleins von Sachs wenigstens als zweifelhaft erwähnt zu werden, Klagred der Welt ob yhrem verderben, (am Ende) Woffgang Resch Formschneyder, 1531 (London). Der Jüngling links erinnert stark an den jungen Steinwerfer auf dem Planeten Sol, P. 907, der ihm gegenüber stehende Greis ebenso sehr an den Gott Saturn, P. 904. Es darf hier von Copiren nicht die Rede sein, wohl aber von Nachahmung, da die Planetenfolge eben im selben Jahr erschien; bei Frau Welt und dem Zwerg würde man freilich kaum an Beham denken.

P. 1475. Wahrscheinlich von Burgkmair, jedenfalls von einem Augsburger Meister.

P. 1483. Anton von Worms, Merlo 446.

P. 1484. Von Schäufelein, aus der nie vollständig erschienenen Boccacciofolge (Muther 930—934).

P. 1488—1501. Diese Initialen, welche Peypus schon in früheren Drucken verwendet hatte, rühren von Springinklee oder Schön, nicht von Beham her. *Campbell Dodgson.*

Kunsthandwerk.

Wilhelm Bode. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. (Monographieen des Kunstgewerbes). Verlag von Herm. Seemann Nachfolger, Leipzig.

Seit die Wiener Teppichausstellung im Jahre 1891 die wissenschaftliche Bearbeitung der altorientalischen Teppiche in Fluss gebracht hat, haben sich dank der grossen Wiener Publication und der Arbeiten Bode's und Alois Riegl's die Anschauungen wesentlich geklärt und namentlich hat sich die Denkmälerkenntniss gesteigert. Trotzdem stehen einer allseitig abschliessenden Geschichte der Teppichindustrie noch grosse Schwierig-

keiten entgegen. Sie liegen vornehmlich darin, dass wir keine festen Anhaltspunkte gewinnen können, um die engere örtliche Herkunft der verschiedenen Gattungen zu bestimmen. Die meist europäischen Fundorte bieten so gut wie nichts; auch die seltenen Fälle eines beglaubigten orientalischen Fundorts können trügerisch sein, wie der Lobanowteppich, der kunstvollste aller Wollteppiche, zeigt. Aus kaiserlichem Besitz in Konstantinopel stammend ist er doch zweifellos persische Arbeit, während umgekehrt ein ebenso zweifellos türkischer Seidenteppich in San Marco in Venedig nach alter Tradition als Geschenk eines Schah von Persien gilt. Dass die Orientalistik bei den Provenienzbestimmungen und Datirungen aus Inschriften, Pseudoinschriften und orientalischen Litteraturquellen in der Regel — mit einer Ausnahme des Ardebilteppichs von 1539 — fehlgegriffen hat, ist aus den Werken über den sog. Susandschirdteppich und den armenischen Gebetteppich von Riegl bekannt. Die Rückschlüsse von der modernen auf die alte Production sind nicht werthlos, werden aber um so unsicherer, je mehr der von Europa geleitete Betrieb die Tradition unterbricht und alte Muster willkürlich verpflanzt und vermengt.

Nur bei den nach kunstvollem Entwurf gefertigten persischen und türkischen Luxusteppichen geben die wohlbekannten ornamentalen Elemente einige Sicherheit; darüber hinaus tritt man mit jeder engeren Ortsbestimmung auf den schwankenden Boden der Hypothese. Die Benennungen musste daher auch Bode noch dem Muster entnehmen und die Gattungen in Jagd-, Thier- und Vasenteppiche u. ähnl. theilen. Leider steht die Unfindbarkeit des Ortes und damit der Betriebsart auch der Lösung der sehr häufig sich aufdrängenden Frage im Wege, ob es sich bei den derberen, strenger oder auch roher stilisirten Repliken der kunstvollen Muster um archaische Vorläufer, um degenerirte Epigonen oder um gleichzeitige Verarbeitungen in primitiven Betrieben und Nomadenhänden handelt.

Was auf diesem schwierigen Gebiete der Provenienz die schärfste Beobachtung des gesammten bekannten Materials erreichen kann, bietet das auf einer unvergleichlichen Denkmälerkenntniss aufgebaute neue Werk Bode's, dessen Resultate kaum eine wesentliche Erweiterung erfahren werden, wenn nicht ganz neue Quellen sich öffnen.

Viel günstiger steht es um die Datirung der alten Teppiche. Bode hat das zuverlässigste Hülfsmittel der Teppichabbildungen auf alten und genau datirten Gemälden in so ergiebiger Weise ausgenützt, dass er für fast alle wichtigen Teppichgattungen die Zeit von ihrem ersten Auftauchen bis zu ihrem Entschwinden oder Entarten fest umgrenzt. Wer ausserdem die Qualität und Art der Technik, die grössere oder geringere Reinheit und Entartung eines Musters zu beachten weiss, kann an der Hand der Ergebnisse Bode's bei der Datirung eines alten Teppichs nur selten fehlgehen, sofern es sich wirklich um alte Exemplare handelt. Gerade in letzterer Hinsicht kann das Werk Bode's, das das XIX. Jahr-

hundert gar nicht mehr in Betracht zieht, sehr aufklärend und nützlich wirken.

Bode beginnt seine Darstellung nicht mit den ältesten, sondern mit den besten und sichersten Denkmälern, den persischen Luxusteppichen der Sefewidenzeit. An die Jagdteppiche, deren er neben dem Wiener Hofexemplar noch drei weitere nachweist, schliesst er die seidenen und wollenen Thierteppiche und die im Wesentlichen doch gleichzeitigen Arbeiten mit rein vegetabilen Mustern. Das Fehlen der Thiere in vielen Mustern der Sefewidenzeit bedeutet keinen zeitlichen Unterschied, sondern er erklärt sich aus der Zweckbestimmung, da auch in Persien für Moscheen nur thierlose Teppiche verwendet werden konnten. Das türkische Gegenstück zu diesen Luxusteppichen Persien's bilden einerseits die etwas jüngeren, vor und nach 1600 entstandenen sog. Polenteppiche aus Seide und Metallfaden, die sicherlich alle einer für den Stambuler Hof arbeitenden Manufactur entstammen, andererseits die Ziegenhaarteppiche mit rein osmanischen Ornamenten, die Bode theils unter den Gebetteppichen (Abb. 49), theils unter den Teppichen mit europäischem Einfluss (Abb. 82, 83, 87, 88) behandelt.

Ueberzeugend ist die Abstammung der kleinasiatischen Altsmyrnateppiche (Abb. 38—43) von den persischen Rankenteppichen durchgeführt. Der Vergleich der beiden Gattungen, zu dem Bode's Darstellung auffordert, ist für das gesammte Teppichstudium ausserordentlich wichtig, weil er zeigt, wie schnell die gröbere Technik und das derbe Material des kleinasiatischen Betriebes aus den flüssig gezeichneten Ranken und Blättern eines Luxusteppichs ein in der Wirkung grundverschiedenes Muster hervorbringt. Eine ganz analoge Umbildung und Vereinfachung persischer Kunstmuster durch eine gröbere kleinasiatische Technik veranschaulichen die kleinen sog. Vasenteppiche (Abb. 45, 46), deren örtliche Herkunft den Smyrnateppichen nicht ferne liegen kann. Auch die kleinen, durch die hängenden Moscheelampen trotz der fehlenden Nischenbildung als Gebetteppiche charakterisirten Stücke (Farbentafel und Abb. 44) stehen mit den Altsmyrnateppichen in engster Verbindung. Für die Bezeichnung der durch die Abbildungen 51—53 vertretenen blumenreichen Art als saracenisch, nicht als persisch, kann ich einen zwingenden Grund nicht sehen; die Muster enthalten so viele specifisch persische Elemente, wenn auch in einer Ausführung, die den Centren der Industrie ferne liegen mochte, dass es schwer ist, an persischer Arbeit zu zweifeln. Viel klarer ausgeprägt ist der saracenische Charakter an jener Art, die Bode als Damascusteppiche vorführt (Abb. 81). Die rein geometrischen Muster, die wohl nirgends besser als in Bode's eigener Sammlung vertreten sind, werden Kleinasien zugewiesen, was ja auch die letzten Ausläufer des XIX. Jahrhunderts bestätigen.

Aus den spanischen Knüpfteppichen, deren Herkunft durch die zahlreichen noch in Spanien befindlichen Exemplare und Fragmente ausser Frage gestellt ist, scheidet Bode eine italienische Art aus, die bisher als solche noch keine Beachtung gefunden hatte. *O. v. Falke.*

Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Von Professor **A. G. Meyer.** Serie I. Schemel, Stühle. 10 Tafeln Folio und Textheft. Leipzig, Hiersemann, 1902.

Die deutsche Litteratur über die Geschichte der Möbel ist leider noch sehr unvollständig und steht hinter den Arbeiten der Franzosen auf demselben Gebiet noch weit zurück. Wir haben, dank dem fruchtbaren Publicationseifer in der Zeit der unmittelbaren Vorbildlichkeit der Altsachen, eine Reihe von Abbildungswerken, deren Werth allerdings zum Theil dadurch etwas eingeschränkt ist, dass sie manche zweifelhafte oder durch Restaurirung entstellte Stücke mit aufgenommen haben. Eine zusammenhängende Geschichte des Möbels, oder auch nur ein wirklich umfassendes Vorlagenwerk fehlt uns aber noch gänzlich. Die letztere Lücke will das Tafelwerk Meyer's ausfüllen und die soeben erschienene erste Lieferung lässt in der That ein sehr reichhaltiges Material erwarten. Man darf das Werk mit Dank begrüssen.

Die Sammlung ist als Hülfsmittel für den Unterricht entstanden und hat diesen Charakter auch beibehalten. Der Herausgeber hat von einer geschichtlichen oder örtlichen Gruppirung des Materials abgesehen und ein System der Stoffvertheilung gewählt, das er mit der ikonographischen Methode vergleicht. Er greift aus der Fülle der Erscheinungen eine bestimmte Möbelform heraus, Schemel, Faltstühle ohne und mit Lehne, Rundsessel, Armsessel mit Holzlehne, Armsessel mit Stoffbezug, Stühle ohne Armlehnen u. ähnl., und er giebt nun theils nach Originalen, theils nach alten Bildwerken gezeichnet oder auch reconstruirt eine Reihe von Typen, welche veranschaulichen sollen, wie zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern ein ähnlicher Gebrauchszweck auch ähnliche Formen geschaffen hat.

Diese Eintheilung hat nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Praxis ganz erhebliche Vorzüge, sofern der Praktiker nicht der extrem modernen Ansicht huldigt, dass schon die Kenntniss der geschichtlichen Formenentwicklung der Originalität seiner Erfindung Eintrag thut. Zur Abwehr dieser Anschauungsweise hat der Herausgeber einen sehr beherzigenswerthen Ausspruch von William Morris über seinen Text gesetzt: Selbst der Originellste vermag heute keine Möbelform zu zeichnen, die etwas Anderes wäre, als eine Fortbildung oder Entartung vielhundertjähriger Motive.

Weniger fruchtbringend erscheint mir die Gruppirung nach Zwecktypen für eine wissenschaftliche Behandlung der Geschichte des Möbels, obwohl der Werth als Materialsammlung auch für diesen Zweck nicht zu unterschätzen ist. Die Geschichte, welche die Entstehung und schrittweise Umbildung der Formen darstellen und erklären soll, wird immer an der nationalen oder noch engeren örtlichen Entwicklung, an der Möbelgeographie festhalten müssen, wenn sie nicht zu seltsamen Sprüngen und Trugschlüssen gelangen will. Für wissenschaftliche Zwecke sind daher die Beschreibungen des Textheftes, die Provenienzangaben: deutsch,

italienisch, französisch u. s. w. nicht ausreichend. Auch zeigt schon das eine vorliegende Heft der Sitzmöbel, dass diese Art der Stoffeintheilung unvermeidlich zur Bildung künstlich zusammengestellter Reihen führen muss, die an sich lehrreich sind, aber mit der geschichtlichen Entwicklung nichts zu thun haben. Einem äusserlichen Kriterium zuliebe, je nach dem Vorhandensein oder Fehlen einer Armstütze oder dergl., müssen eng zusammengehörige, man kann sagen eine Garnitur bildende Möbel auseinandergerissen und in verschiedene Reihen versetzt werden (z. B. die Schemel Tafel I, 7 und Tafel VI, 1—5 u. a. mehr).

Da eine Anzeige nur zu charakterisiren, nicht zu berichtigen hat, möchte ich als einzelnes Beispiel nur die Rundsessel Tafel IV, 5—8 herausgreifen. Auf einen altrömischen Korbflechtstuhl als Urtyp folgt ein romanischer Sitz aus schweren Pfosten mit gedrechselten Stützen, dann zwei spätgothische Beispiele nach Gemälden, obwohl hier besser das schöne und wohlerhaltene Original aus Kalkar Platz gefunden hätte. Die äussere Aehnlichkeit erweckt den Eindruck einer Entwicklungsreihe, die nicht besteht. Es fehlt die Urform des Mittelalters, die noch an Originalen festzustellen ist. Es ist nicht die Tonnenform, wie der Text S. 38 andeutet, sondern der Abschnitt eines dicken Baumstammes, der in Sitzhöhe so weit ausgesägt ist, dass nur ein Theil des Stammes gehöhlt als gerundete Rücklehne stehen bleibt. Ein frühmittelalterliches Original dieses primitivsten Urtyps besitzt das Museum in Barcelona, andere finden sich in Dänemark (Lyngby), das auch sonst manche Traditionen des mittelalterlichen Möbels treu bewahrt hat.

Die Art der zeichnerischen Wiedergabe ist für die Sitzmöbel, von einigen allzu flüchtig gerathenen Exemplaren (z. B. dem Faldistorium von Nonnsberg) abgesehen, wohl ausreichend. Bei den für spätere Lieferungen reservirten Kastenmöbeln mit reicherer Detaillirung und Schnitzwerk wird eine sorgfältigere Darstellung kaum zu entbehren sein. *O. v. F.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Neues über Bernardo Rossellino. Zur Ergänzung des im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1900, S. 100 ff. über unseren Meister zusammengestellten chronologischen Prospects theilen wir nachstehend einige urkundliche Belege mit, welche erst jüngst zu unserer Kenntniss gelangt sind und die von ihm für S. Maria de' Servi in Florenz ausgeführten Arbeiten betreffen.

Bernardo lastraiuolo al proconsolo de avere adj 23 di gennaio [1461, st. c. 1462] per 3370 libre di marmo biancho a Ll. 8 ss. 10 el migliajo, comprò nofri [di marcho scarpellatore e fattore di piero di cosimo de medici allavorio della nunziata] daluj pel pavimento del coro della nunziata che fa fare piero di cosimo dacordo montò Ll. settantanove Ll. 79.—.

E de avere adj detto per prestatura della sega per segare e marmi detti Ll. una . . . . Ll. 1.—.

E de avere adj detto per fare recare detto marmo e altre priete [pietre] Ll. due ss. tredici . . . . Ll. 2 ss. 13.

E de avere adj dco per trenta tavolette di marmo nero e braccia cinque dj fregio di marmo nero e per vettura di dco marmo recò domenicho di piero, levollo da prato per tutto Ll. cinque ss. nove dacordo cioe del pavimento del coro . . . . Ll. 5 ss. 9.

E de avere adj 20 di marzo per br. 26 di marmo nero larghi uno mezo br. per libra el br. quadro per libra 1 e ss. 2 sono br. 13 a quadro, montà Ll. 14 ss. 6 e per 13 centinaia e mezo di scalglie [Plättchen] per 12 ss. el c(entinai)o montò Ll. 7 ss. 14, monta in tutto, e per luj portò domenico di piero da settignano pel lavorio della cappella delanuntiata . . . . Ll. 21 ss. 16.

E de avere adj primo daprile 1462 di porfido comperato bisognò al pavimento dela capella fa fare piero di cosimo alato alanuntiata, montò Ll. 14 ss. 19, fuorono doj [due] pezzi uno grando e uno picolo portò idettj denarj simone di piero in tutto costò . . . . Ll. 14 ss. 19

E de avere adj 2 daprile 1462 per libre duo milia quattrocento di marmo bianco Ll. $8^1/_2$ el milgliaio, comprasse [si compra] per fare taulato

tavolato] e i pilastri dela capella nuova alato l'anunziata fa fare piero di cosimo, monta in tutto . . . . Ll. 20 ss. 8.

E de avere adj dc̄o per vettura di carretate due di dc̄o marmo ss. 10 . . . . Ll. — ss. 10.

E de avere adj 4 dc̄o per piu cose necessarie al pavimento de la cappella Ll. 17 ss. 13 d. 4 tolte queste cose in piu volte dadj primo di febraio 1461 [st. c. 1462] per insino adj 12 di marzo come si vede particolarmente per una mia scripta posto al conto di m(aestr)º bernardo perche el dc̄o lavorio fo fatto per suo magisterio e per luj tolsi io mº stephano priore del convento in tutto . . . . Ll. 17 ss. 13 d. 4 (Archivio di Stato, SSª Annunziata, Libro della fabbrica della Cappella della Nunziata dal 1461 al 1463 No. nuovo 844 a c. 34.)

Rossellino hatte also nicht blos die Beschaffung des Materials an weissem und schwarzem (Prateser) Marmor und an Porphyr, sowie allem sonst Nöthigen für den Bodenbelag des kleinen Kapellen- oder Chorraumes hinter dem Tabernakel der SS. Annunziata, sondern auch die Ausführung desselben nach eigener Angabe (fatto per suo magisterio) übernommen und in der Zeit vom Januar bis April 1462 hergestellt. —

Den Entwurf für die Decoration des gedachten Raumes, die — ein kleines Juwel der Renaissance — wenigstens in ihren oberen Partieen sich bis heute erhalten hat, lieferte Giovanni di Bettino, wie folgender urkundliche Vermerk bezeugt:

1461. Giovanni di Bettino Mº de' disegni delacapella delanuntiata de avere adj 20 di luglio Ll. quatro disse nofri doveva usare qualche cortesia del suo venire a dare disegno ale taule [tavole] del marmo e ale finestre si sono fatte in la detta capella.

E de avere adj 10 dagosto Ll. quatro ss. otto per la detta cagione di sopra (loc. cit. a c. 10).

Sämmtliche Arbeiten am gedachten Chorraum wurden unter Aufsicht des oben im ersten Vermerk genannten Nofri di Marco, den der Bauherr Piero di Medici dazu bestellt hatte, 1461 und 1462 von einer Reihe sonst unbekannter Scarpellini ausgeführt: Nicodemo di Giovanni, Taddeo di Simone, Donnino di Giacomo, Francesco d'Antonio, Bart. di Cecco, Chimenti di Jacopo, Leonardo d'Andrea, Giov. di Tomaso, Romolo d'Antonio, Simone di Piero, Giov. di Bartolo, Jacopo di Lorenzo, Bartolino d'Antonio. Die Bemalung in Gold und Azur besorgte ein Maestro Giovanni di Francesco.

Von einer zweiten Arbeit Rossellino's geben die folgenden Vermerke Kunde:

E de avere [bernardo del proconsolo] adj 16 daprile (1462) fj otto larghi Ll. due ss. diciasette denari otto per una lapida de marmo bianco tolse dal opera di santa maria del fiore per fare lepitaffio quando fo consegrata la capella del anuntiata di volunta di piero di cosimo posto al presente el detto marmo sotto la finestra delorgano dela dc̄a capella somma dc̄a quantita . . . . Ll. 46 ss. — d. 8.

L'opera di sancta maria del fiore de avere adj 6 di novembre 1462 Ll. quaranta per 4000 di marmj tolse M° bernardo del proconsolo per fare 2 uscia ala capella delanuntiata per comandamento di piero di cosimo per Ll. 10 el migliaio, monta . . . . Ll. 40 ss. —.

Ane [ha ne] avuti adj 6 detto Ll. quaranta e per loro portò maestro bernardo del proconsolo per una poliza mandata albanta (?) detta in nome dant° corbinellj camarlengo di detta opera . Ll. 40 ss. — (loc. cit. a c. 34 e 53).

Die letzten beiden Vermerke beziehen sich auf zwei Ausgänge (usci) des vorbeschriebenen Chorraumes, die Rossellino ausgeführt hat. Die eine der beiden heute vorhandenen Thüren desselben, die ihn mit dem Tabernakelraum verbindet, zeigt in ihren sehr delicaten Laibungsranken nichts von der Art Bernardo's, vielmehr viel Aehnlichkeit mit dem Stil jener an der inneren Sacristeithür der Servi, einer Arbeit v. J. 1459 des Fiesolaner Scarpellino Namens Ambrogio (vielleicht identisch mit dem 1456—60 und wieder 1463 an der Badia von Fiesole beschäftigten Bruoso di Betto). Die andere Thür aber, die in die nächste Kapelle des linken Seitenschiffes führt, ist ganz glatt, ohne jedes Ornament. Es bleibt somit unbestimmt, welche Thüren es gewesen seien, die Bernardo hergestellt hat.

Der erste Vermerk hingegen bezieht sich auf ein heut noch vorhandenes Werk unseres Meisters: die Inschriftstafel nämlich, die Piero de Medici zum Andenken an die am 25. December 1452 durch den Cardinal Guillaume d'Estouteville erfolgte Einweihung des Altars am Annuntiatentabernakel im Jahre 1462 anfertigen liess. Wir sehen sie rechts vom Tabernakel an der Aussenwand des obenerwähnten Chorraumes unter dem Fenster angebracht, das aus dem letzteren in die Kirche sieht. Es ist eine Marmortafel von etwa $1^1/_2$ Meter Breite auf 2 Meter Höhe, die, mit einfachem Profil umrahmt, nur an ihrem unmittelbar an das Bankgesimse des Fensters anschliessenden Fries in der Mitte eine Vase mit Lilien (in Anspielung auf die Verküudigung) und rechts und links davon den von flatternden Bändern umschlungenen Mediceerring mit dem Demant zeigt. Die beiderseits von den Wappen des Cardinals flankirte Inschrift in schöner Lapidarschrift lautet:

Mar. Glorioss. Virg. Guillielmus Cardinalis Rothomagensis Cum Superni Jn Terris Nuntii Munere Fungeretur Legati Ratus Officium Et Innumeris Miraculis Locique Religione Motus Hanc Annuntiatae Aram Summa Cum Celebritate Ac Solemni Pompa Sacravit MCCCCLII Kalen. Januar.

C. v. F.

Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kloster Lichtenthal. Anschliessend an die Jubiläums-Ausstellung in Baden-Baden war der Wunsch aufgetaucht und in der Ausführung von S. K. H. dem Grossherzog Friedrich von Baden gefördert worden, eine Anzahl von Kunstgelehrten zu einem Gutachten über die Lichtenthaler und einige verwandte Bilder einzuladen. Ihr Bericht an S. K. Hoheit lautet, wie folgt:

Auf einer Conferenz, welche am 11. bis 13. October 1902 zu Baden-Baden stattgefunden, sind die Unterzeichneten bezüglich der Baldung zugeschriebenen Altartafeln aus dem Kloster Lichtenthal zu folgenden Ergebnissen gelangt:

I. Zuerst kamen zur Erörterung die gegenwärtig auf zwei Altäre, nämlich den sogen. Katharinen- und Joh.-Bapt.-Altar, vertheilten Gemälde.

1. Es wurde festgestellt, entgegen einem verbreiteten Vorurtheil, dass die Erhaltung der Altartafeln eine relativ gute ist, dass keine störenden Uebermalungen vorliegen und dass demgemäss ein historisch-kritisches Urtheil über die Gemälde zulässig sei.

2. Die z. Zt. geltende Tradition schreibt diese Bilder dem Strassburger Meister Hans Baldung zu; urkundliche Belege oder eine über das XIX. Jahrhundert zurückgehende Ueberlieferung, durch welche diese Annahme begründet würde, haben sich bis jetzt nicht gefunden.

3. Das auf der Tafel der hl. Magdalena befindliche Monogramm: HB. 1496 ist auf Grund chemischer Untersuchung als eine willkürliche Zuthat des Restaurators Joseph Völlinger erkannt worden, der das Bild im Jahre 1830 unter Händen hatte und der ausserdem auch sein eigenes Monogramm nebst Jahreszahl mit derselben Farbensubstanz hinzugefügt hat. Dagegen ist auf der Tafel mit der Ursulalegende (Katharinen-Altar) das Datum 1486 als echt anzusehen.

4. Wir sind der Meinung, dass die jetzt auf die genannten 2 Altäre vertheilten Bilder die Flügel eines einzigen, mit geschnitzten Figuren gefüllten Altarschreines gebildet haben. Die Zerlegung hat wahrscheinlich bei der durch den hochseligen Grossherzog Leopold veranlassten Restaurirung der Kapelle stattgefunden. Damals muss auch die alte Predella in der Mitte ebenfalls in zwei Stücke getheilt und zum Zwecke der neuen Verwendung mit consolartigen Endungen versehen worden sein. Vermuthlich ist die Construction des Ganzen so zu denken, dass bei geöffneten Flügeln die Himmelfahrt der hl. Magdalena links und die Ursulalegende rechts vom Beschauer zu sehen gewesen sind. Bei geschlossenen Flügeln erschienen dementsprechend auf der linken Seite die hl. Helena, Apollonia und Kunigunde, auf der rechten Seite Anna selbdritt zwischen Barbara und Agnes. Entsprechend dem überhöhten Corpus des Mittelschreines befanden sich an den äussern Ecken beider Flügel je ein rechteckig geformter Aufsatz. Diese Aufsätze zeigten bei geöffneten Flügeln an den Innenseiten je eine Gruppe schwebender Engel, auf den Aussenseiten rechts die Halbfigur Gott Vaters, links die Halbfigur Christi mit der Taube, dem Symbol des hl. Geistes; diese, jetzt auseinandergenommenen Stücke, dienen gegenwärtig theils als Krönung der Altarschreine, theils als Schmuck der Altartische.

5. Mit der uns freilich erst seit 1507 greifbar entgegentretenden Künstlerpersönlichkeit Baldung's sind die 1496 entstandenen Bilder nicht in Einklang zu bringen. Vielmehr müssen wir in den Bildern einen

früheren Stil erkennen und zwar vertheilt sich die Ausführung auf mehrere, zwei, vielleicht drei Künstlerhände. Als wesentlich charakteristisch ist die Beziehung zur elsässischen von Martin Schongauer begründeten Schule zu betonen; bei der Ursulatafel kommt zu den stilistischen Momenten noch ein inhaltliches hinzu; Darstellungen des Schiffes der hl. Ursula, unter deren Schutz sich Vertreter aller Stände befinden, sind im Elsass mehrfach nachweisbar, eine Form der Ursulaverehrung, wie sie im Besonderen der Brüderschaft zu St. Ursula Schifflein in Strassburg geläufig war. Als ein weiterer Hinweis auf das Elsass könnte überdies die Anwesenheit der hl. Odilia auf der Predella angesehen werden.

Wenn wir also auch dieses Altarwerk als eine Arbeit Baldung's nach dem gegenwärtigen Stand der kunstgeschichtlichen Forschung nicht anzusprechen vermögen, möchten wir nicht unterlassen, zu erwähnen, dass das Kloster Lichtenthal zwei echte Werke des Meisters besessen hat, die wir noch heute nachweisen können. Es sind: erstens das in der Grossh. Kunsthalle zu Karlsruhe befindliche Votivbild des Markgrafen Christoph I und seiner Familie, entstanden etwa 1510; zweitens das Gemälde „Der Schmerzensmann" von 1513, jetzt im Besitz der Städt. Sammlung in Freiburg i. Br.

6. An beiden Altartischen, sowohl des Johannes-, als des Katharinenaltars, dienen heute als Antependien je ein kleineres Gemälde von unbekannter Herkunft. Das eine stellt Maria zwischen vier Heiligen, das andere eine grössere Gruppe von männlichen und weiblichen Heiligen, in einer Landschaft stehend, dar. Ersteres darf als das Erzeugniss eines Schongauerschülers angesehen werden, letzteres dürfte einem oberdeutschen Meister aus jenem Grenzgebiet zuzuschreiben sein, in welchem schwäbische und fränkische Einflüsse sich berühren (etwa Nördlingen).

7. Sämmtliche besprochenen Lichtenthaler Stücke verdienten, einer öffentlichen Sammlung einverleibt zu werden.

II. In die Tradition Baldung ist endlich auch der angeblich 1503 von Maria, Aebtissin des Klosters, aus dem Markgräfl. Badischen Hause gestiftete, wahrscheinlich etwas jüngere Hauptaltar der Gruftkirche einbezogen gewesen. Derselbe dürfte einer dem Rhein-Maingebiete angehörigen, jedoch vorläufig nicht näher zu bestimmenden Localschule einzureihen sein. Es wurde an Nicolaus Schit (Gelnhausen) erinnert.

III. In der Ausstellung befinden sich ferner aus dem Besitz des Klosters Lichtenthal zwei kunstgeschichtlich merkwürdige Bilder (Saal VIII No. 24), von denen eines auch — das Votivbild des hl. Bernhard — durch seine geschichtlichen Beziehungen zum Markgräflichen Hause Baden besonderes Interesse verdient, das andere (Saal VIII No. 23) Maria mit den Heiligen Benedict und Bernhard darstellt.

IV. Gelegentlich der oben dargelegten Untersuchungen haben die Unterzeichneten noch drei weiteren aus Lichtenthal stammenden Bildern ihre Aufmerksamkeit zugewendet, welche nicht auf der Jubiläumsausstellung zu sehen waren.

1. Zwei Flügel mit je zwei weiblichen Heiligen eines verloren gegangenen Altarwerkes, die dem weiteren Umkreise der Schongauerschule angehören.

2. Ein kleineres auf Leinwand in Wasserfarben gemaltes Bild der Maria mit dem von Engeln geliebkosten Kinde, datirt 1537. Dieses Gemälde dürfte einem Baldung nahestehenden, vielleicht schweizerischen Maler zuzuschreiben sein. Auch dieses Werk möchten wir als museumwürdig bezeichnen.

IV. Zum Schlusse wurden wir, dank der Bemühungen des Herrn Directors Schall, mit einem vollständigen Flügelaltar — acht Tafeln und Bestandtheilen eines zweiten Altars — aus der Kirche zu Lautenbach bekannt gemacht. Auch diese weisen auf Schulverwandtschaft mit Baldung hin. Sorgfältige Reinigung und Reparatur einiger Schäden würden für dieselben von entschiedenem Vortheil sein.

Als allgemeines kunstgeschichtliches Resultat obiger Untersuchungen kann ausgesprochen werden, dass in der Blüthezeit der deutschen Kunst im XV. bis XVI. Jahrhundert die Städte und Klöster am rechten Ufer des Oberrheins künstlerisch überwiegend im Bannkreise des Elsass standen, sei es nun, dass einheimische Künstler dort ihre Ausbildung genossen haben, oder auch dass von dort Stammende unmittelbar hier Beschäftigung fanden.

Baden-Baden, den 12. October 1902.

gez. *Daniel Burckhardt.* gez. *Dehio.* gez. *Friedländer.*
gez. *H. v. Geymüller.* gez. *Konrad Lange.* gez. *A. von Oechelhäuser.*
gez. *Franz Rieffel.* gez. *J. Th. Schall.* gez. *Dr. Wilhelm Schmidt.*
gez. *Gabriel v. Térey.* gez. *Henry Thode.* gez. *Weizsäcker.*

Zur Abwehr.

In einer Besprechung im vorigen Jahrgang von „L'Arte“ über meinen Aufsatz „Die Gemälde im Ateneo zu Ferrara“ im Repertorium für Kunstwissenschaft, hat Federico Hermanin versucht, eine Reihe Ungenauigkeiten nachzuweisen. Diese „Ungenauigkeiten“ sind später ohne Commentar in der „Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana“ 1901 Seite 59, abgedruckt worden. Es scheint mir daher an der Zeit, diese, näher zu beleuchten.

Hermanin ist ein junger Mann, der sich durch verschiedene interessante Aufsätze als tüchtiger Forscher bewährt hat — aber die ferraresische Malerschule ist offenbar nicht seine Specialität. Er hätte gewiss besser gethan, bevor er auf einen Aufsatz, der diese Sache zum Gegenstand hat, kritisch eingeht, die Schriften des Herrn Professor Adolfo Venturi, der auf diesem Gebiete mit Recht als die erste Autorität gilt, zu Rathe zu ziehen. Er hätte dann in Erfahrung gebracht, dass die von ihm angefochtenen Anschauungen von diesem von ihm gewiss geschätzten Forscher getheilt werden, wie wohl auch von jedem, der sich mit dieser Schule beschäftigt hat.

Die „inesatezze“ sind die folgenden:

1. „I Galassi sono più di due.

2. Il S Girolamo dritto sotto l'arco non è come gia dimostrò Adolfo Venturi (?), di Cosimo Tura ma del Cossa.

3. Nella capella di San Maurelio a San Giorgio fuori le mura di Ferrara, non era una sola pala d'altare, come crede l'A (?) quando a proposito dei due tondi di Cosmé scrive che „anche“ un tondo posseduto dal signor Benson a Londra, con la rappresentazione della fuga in Egitto, deve aver fatto parte della pala d'altare della capella di San Maurelio.

4. Il ritratto con la Madonna in trono col San Giovannino e Santa Caterina, nella prima sala, non è di Lorenzo Costa, ma di Michele Coltellini.

5. Adolfo Venturi ha dimostrato che la pala d'altare nel Louvre non è di Francesco Bianchi Ferrari.“ [1])

---

[1]) Die Nummern und Fragezeichen sind von mir.

Ad 1. Signor Hermanin beginnt mit der interessanten Mittheilung, dass es mehr als zwei Galassi gegeben hat. Wenn ich von zwei Galassi gesprochen habe, dann habe ich es, wie früher Morelli, nur muthmasslich gethan, denn mit völliger Sicherheit ist nur ein Maler dieses Namens nachzuweisen. Vasari spricht nur von einem Galassi, dessen Erwähnung er jedoch in der zweiten Ausgabe unterlässt. Camillo Laderchi erwähnt nur einen Galassi. Baruffaldi nennt nur einen Galassi. Crowe und Cavalcaselle sprechen nur von einem Galassi. Venturi endlich spricht nur von einem Galassi, den andern verweist er in's Reich der Fabel (Vergl. L'Arte Emiliana Arch. St. dell' Arte 1 Serie Tome VII pg. 89.)

Ich glaube demnach, dass die Kunstgeschichte mit zwei Galassi mehr als genug hat. Signor Hermanin ist jedoch anderer Meinung und will noch mehr Galassi haben.

Ad 2. Fragen Sie einmal Professor Venturi, ob er das Hochbild mit dem hl. Hieronymus aus der Coll. Hercolani dem Cossa oder dem Tura zuschreibt. [2])

Ad 3. Hermanin scheint gegen Venturi und mich zu behaupten, dass der Tondo, im Besitze des Mr. Benson zu London, die Flucht nach Egypten darstellend, nicht mit den beiden Tondi des Ateneo zusammengehört, sondern ein Bestandtheil von einem anderen Altarwerk Cosimo's ist, das sich auch in derselben Kapelle befand. Er dürfte sich aber in diesem Punkte gründlich irren. [3])

Ad. 4. Es scheint mir, dass Signor Hermanin in dem Wahne befangen ist, dass ich das von ihm genannte Triptychon dem Lorenzo Costa zugeschrieben habe. Das ist jedoch genau das Gegentheil von der Wahrheit. Ich habe das Bild ausdrücklich dem Lorenzo Costa abgeschrieben, indem ich es ein tüchtiges Bild aus der Schule Domenico Panetti's nannte, eine Benennung, die gewiss zutreffender ist, als die Hermanin's. Uebrigens war Panetti wahrscheinlich der Lehrer Coltellini's.

Ad 5. Benissimo! Auch ich schreibe das Bild dem Francesco Bianchi in meinem Aufsatze ab.

Aber, caro Signore, wo bleiben jetzt meine Ungenauigkeiten?

Emil Jacobsen.

---

[2]) Vergleiche auch den Aufsatz über Cosimo Tura von Venturi im Jahrbuch der kgl. Kunstsammlungen mit dem Anhang von F. Harck, den Aufsatz desselben a. a. O., den Katalog der Ausstellung alter ferraresischer Kunst im Burlington Fine Arts Club zu London.

[3]) Vergl. Arch. St. dell' Arte a. a. O.

Notiz.

Zu **Mathias Rauchmüller's** Crucifixus im Dom zu Mainz, das ich im Repertorium Bd. XXV, pag. 89 besprochen habe, sendet mir Herr päpstl. Prälat Dr. F. Schneider eine werthvolle Angabe über das Material des Kunstwerkes, das nach einer kürzlich vorgenommenen Restauration wieder zu Tage getreten ist. Das Crucifix ist nicht aus Ebenholz, wie noch Schaab 1841 bemerkte, sondern aus einem mächtigen Apfelstamm von röthlichbrauner Farbe, dessen Jahresringe sich in eigenartiger Weise bemerkbar machen, geschnitzt. Eben diese Färbung scheint, solange das Werk unbemalt war, auf die Beschauer einen ergreifenden Eindruck gemacht und die Legende von einer absonderlichen Holzart hervorgerufen zu haben. Dass die Schnitzerei thatsächlich von Anfang an in dem feinen Ton des Naturholzes von M. Rauchmüller belassen worden war, geht daraus hervor, dass das aus den Wundmalen rieselnde Blut mit Farbe unmittelbar auf das Holz aufgetragen ist. *B. Haendcke.*

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.***)

(Vom 1. Oktober 1901 bis 30. September 1902.)

Inhalts-Uebersicht.

(Nur europäische Kunst der christlichen Epochen, mit Ausschluss des XIX. Jahrhunderts, der Prähistorie, Völkerkunde, Münzkunde und Heraldik.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Aldinio, P. Il sentimento della natura nell'arte: per la seconda festa degli alberi solennizzata il 15 maggio 1901 dalle alunne della R. Scuola normale di Lagonegro. Lagonegro, Tip. lucana, 1901, in-8, 26 p.

Amundsen, M. Praktisk Maler-Bog for Hvermand. Efter de aeldre og nyere Methode. 8⁰. 70 S. Drammen, Forf.s Forlag. Provinsbogh. i Kom. Kr. 1.—.

Baumgarten, Fritz. Die Kunst und die Schule. (Neue Jahrbücher f. das class. Alterthum, 4. Jahrg., 9. u. 10. Bandes 4. Heft.)

— Nachklänge zum Dresdener Kunsterziehungstag. (Neue Jahrbücher f. das class. Alterthum, 5. Jahrg., 12. Bandes 1 Heft.)

Bedeutung, Die, der Kunstkataloge. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 110.)

Beiträge zu den Fragen der künstlerischen Erziehung, zugleich Jahresbericht 1901 des Zeichenlehrer-Vereins zu Dresden. 14 S. 4⁰. Dresden, A. Müller-Fröbelhaus, 1902. M. —.50.

Benlliure, Mariano. El anarquismo en el arte. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. M. B. el dia 6 de Octubre de 1901. Contestación del Sr. D. José Esteban Lozano. Madrid. Est. Tipogr. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1901. En 4.⁰, mayor 51 págs.

Berger, Maler Ernst. Beiträge zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik. IV. Folge. Quellen der Maltechnik während der Renaissance u. deren Folgezeit (XVI—XVIII. Jahrh.) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich u. England, nebst dem De Mayerne-Manuscript (zum ersten Male hrsg., m. Übersetzg. u. Noten versehen). Lex. 8⁰. VIII, 454 S. m. 7 Abbildgn. München, G. D. W. Callwey, 1901. M. 10.—.

— Die Technik der Aquarellmalerei u. ihre Anwendung in Kunst u. Kunstgewerbe. Mit Buchschmuck v. J. V. Cissarz u. e. in Aquarell ausgeführten

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Farbentaf. gr. 8⁰. VIII, 167 S. Leipzig, E. Haberland, (1901). M. 4.—; geb. M. 5.—.

Berghuis, F. Lz. Perspectief. Leerboek voor hen, die studeeren voor de akte handteekenen, lager onderwijs of voor de hoofdakte, ten dienste van bouwkundigen en ten gebruike op teekenscholen. 5e druk. 8⁰. 140 s. m. 61 fig. Tiel, D. Mijs. f. 1.60.

Bie, Oscar. Wellen der Kunstgeschichte. (Neue deutsche Rundschau, 1902, Juli.)

Bode, Dr. Wilhelm. Goethes Ästhetik. Mit e. Bilde Goethes. 8⁰. III, 341 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1901. M. 3.50; geb. M. 4.50.

— Goethe über Förderung der Kunst. (Der Kunstwart, XV, 1, S. 44.)

Bonilla y San Martín, Adolfo. El arte simbólico; esbozo de una teoría de las formas artísticas. Madrid. Est. tip. de la Viuda é Hijos de Tello. 1902. En 4⁰, 54 p. 2,50 y 3.

Borlas, Thomas. Picture and Frame Restoring. (Useful Arts and Handicrafts Series. No. 37.) Illust. 8vo, 24p. Dawbarn & Ward. 6d.

Bouda, Prof. A. Die Pflanze in der decorativen Kunst. 1. Tl. gr. Fol. (11 [10 farb.] Taf. m. III S. Text.) Prag, B. Kočí, 1901. M. 22.—.

Bray, Lucien. Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique; par L. B., docteur en philosophie et lettres. In-8, 299 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. F. Alcan. 1902. fr. 5.—.

Breysig, K. Ueber Kunst und Leben. (Deutsche Kunst und Decoration, V, 4.)

Bürkner. Die Kunstgeschichte. (Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, 7. Jahrg., Nr. 12.)

Burger, A. Kunsterziehung. (Die Zeit, National-sociale Wochenschrift, 1. Jahrg., No. 42.)

Cantoni, Carlo. Corso elementare di filosofia. Vol. II: psicologia morale; morale; estetica. 9.ª edizione. Milano, U. Hoepli (tip. M. Bellinzaghi), 1902, in-16, VIII, 287 p. L. 3.50.

Cárdenas y Uriarte, José de. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. J. de C. y U. el día 24 de Noviembre de 1901. Contestación del Excmo. señor D. Amós Salvador. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1901. En 4.⁰ mayor, 65 p. [Tema: Las Bellas Artes en los Presupuestos del Estado. No se ha puesto á la venta.]

Carroll, J. The Principles and Practice of Perspective. Part. 2. Advanced. Containing Lessons on the Representation of Objects on Inclined and Oblique Planes, of Reflections, and of Shadows of Natural and Artificial Light. 4to, 98 p. Bacon. 2/6.

Christus am Kreuze und die Kunst. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 7.)

Church, A. H. The Chemistry of Paints and Painting. 3rd ed., rev. and enlarged. Cr. 8vo, 355 p. Seeley. 6/.

Closset, Jean. Le Travail artistique du cuir et ses applications (Gravure, Modelage et Interprétations décoratives). In-8, 75 pages avec 40 dessins inédits de l'auteur. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens. 1901. 2 fr.

Cohn, Jonas. Hegels Aesthetik. (Zeitschrift f. Philosophie u. philosophische Kritik, 120, 2.)

Couyba, Ch. Maurice. L'Art et la démocratie (les Ecoles; les Théâtres; les Manufactures; les Musées; les Monuments). In-16, 370 p. Lagny, impr. Colin. Paris, libr. Flammarion. 3 fr. 50.

Crane, Walter. Die Grundlagen der Zeichnung. gr. 8⁰. X, 392 S. m. Abbildgn. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 12.—; geb. M. 14.—.

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale: teoria e storia. Milano, R. Sandron (Trani, tip. V. Vecchi), 1902, 8⁰, XX, 550 p. L. 5.—.

Crosskey, Lewes R., and James **Thaw.** Advanced Perspective Involving the Drawing of Objects when placed in Oblique Positions, Shadows and Reflections. Arranged to meet the requirements of Architects, Draughtsmen, and Students preparing for the Perspective Examination of the Education Department. Imp. 8vo, 98 p. Blackie. 4/6.

Delalain. Annuaire de l'instruction publique et des beaux-arts pour l'année 1902, rédigé et publié par MM. D., imprimeurs de l'Université. In-8, 892 p. et carte. Paris, imprim. et libr. Delalain frères. 1902. 5 fr. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Diels, Hermann. Kunst und Wissenschaft. (Sitzungsberichte der K. Preuss. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1902, S. 25.)

Dilthey. Ueber die Aesthetik Schleiermachers und ihr Verhältnis zu den Kunstlehren der Vorgänger und der Zeitgenossen. (Sitzungsberichte d. K. Preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, philos.-histor. Classe, 1902, 5. Heft.)

Dunkmann, Past. Lic. Karl. Die moderne Hoffnungslosigkeit in Wissenschaft, Kunst u. Moral. 1.—3. Taus. gr. 8⁰. 64 S. Stolp, H. Hildebrandt, 1901. M. —.75.

Eisler, Dr. Rudolf. Zur Psycho-Physiologie des Talentes. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 29.)

Ellenberger, W., H. **Baum,** Proff. DD., u. Maler Herm. **Dittrich.** Handbuch der Anatomie der Thiere f. Künstler. 5. Lfg. qu. gr. 4⁰. (8 Lichtdr.-Taf. m. Erklärgn. 22 S.) Leipzig, Dieterich, 1901. Subskr.-Pr. M. 7.—; Einzelpr. M. 9.—. Textbd. gr. 8⁰. (X, 250 S. m. 81 Abbildgn. u. 4 Taf.) M. 10.—; geb. M. 12.—.

Escherich, M. Die Darstellung des Uebernatürlichen in der Kunst. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 430.)

Everard, B. Traité de la décoration murale et ornementale (Des différents genres pouvant être exécutés en dessin, à l'eau, à l'huile; Broderie, application, etc., sur étoffes, bois, biscuit, verre, etc.); par B. E., professeur de dessin et de peinture. Petit in-8, 27 p. Mayenne, impr. Soudée et Colin. Paris, libr. Bornemann. 1 fr.

Fétis, Ed. Quelques mots sur l'allégorie. (Bulletin de la classe des lettres de l'Acad. roy. de Belgique, 1901, S. 1213.)

— Quelques mots sur l'allégorie, par E. F., directeur, président de l'Académie royale de Belgique. Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, le 24 novembre 1901. Bruxelles, Hayez, 1901. In-8⁰, 16 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, n⁰ 11, novembre 1901.]

Fischer, Th. Ueber das Restaurieren. (Der Kunstwart, 16. Jahrg., 5. Heft.)

Fouillée, Alfredo. La moral, el arte y la religión, según Guyau. Traducción de Ricardo Rubio. De la tercera edición, con estudios acerca de las obras póstumas y del influjo de Guyau. Madrid. Impr. de A. Marzo. 1902. En 8.⁰, 411 p. 4 y 4,50.

Fraipont, G. Les Procédés de reproduction en creux et la Lithographie (eau-forte, pointe sèche, burin, lithographie); par G. F., professeur à la Légion d'honneur. In-8, 92 p. avec 50 dessins techniques et explicatifs de l'auteur. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. 1901. 2 fr.

Gatti, Angelo. La scenografia. (L'Arte, V, 1902, Arte decorativa, S. 29.)

Gaulke, Johann. Das Schönheitsproblem. (Der Türmer, 5. Jahrg., Heft 1.)

Gneisse, Karl. Der Begriff des Kunstwerks in Goethes Aufsatz Von deutsch. Baukunst (1772) u. in Schillers Ästhetik. Vortrag. gr. 8⁰. 30 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 1.—.

Göhler, G. Geist und Materie in der Kunst. (Die Grenzboten, 61. Jahrg., Nr. 29.)

Gourmont, Remy de. Le problème du style. Questions d'art, de litt. et de grammaire. Avec une préf. et un index des noms cités. 8⁰. 282 p. Paris, Mercure de France, 1902.

Grosse, Emil. Uebersicht über Lessings Laokoon und Schillers Abhandlung über das Erhabene. (= Zum deutsch. Unterricht, H. 1.) 8⁰. 27 S. Berlin, Weidmann, 1902.

Grund, Otto. Braucht das Volk die Kunst? (Betrachtungen e. „Laien".) IV, 32 S. gr. 8⁰. Dresden, E. Pierson, 1902. M. —.50.

Guadet, J. Eléments et Théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts par J. G., inspecteur général des bâtiments civils, professeur et membre du conseil supérieur à l'Ecole des beaux-arts. T. 1ᵉʳ. In-8, 667 p. avec 541 figures. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Aulanier et Cᵉ.

Gurlitt, Cornelius. Christentum und Kunst. (Deutsche Monatsschrift f. das gesamte Leben d. Gegenwart, 1. Jahrg., 12. Heft.)

Guyau, M. El arte desde el punto de vista sociológico. Traducción espanola por Ricardo Rubio. Madrid. Establecimiento Tip. de A. Pérez y C.ª 1902. En 4.⁰, 520 p. 7 y 7,50.

— Los problemas de la estética contemporánea. Traducción espanola de

José M. Navarro de Palencia. Madrid. Est. Tip. Pozas, 2. 1902. En 8.°, VIII, 335 p. 4 y 4,50. [Biblioteca científico-filosófica.]

Hardt, Konrektor Walther. Die Bedeutung der Kunst f. die Erziehung. 24 S. 8⁰. Langensalza, Schulbuchh., 1902. M. —.30.

Hatton, Richard G. Perspective for Art Students. With 208 Diagrams. Cr. 8vo, 288 p. Chapman & Hall. 5/.

Hille, K. Zur Pflege des Schönen. Beiträge aus dem Unterricht in den Mittelclassen des Gymnasiums. Progr. des kgl. Gymnasiums Dresden N. 4⁰. 34 S.

Hirth, Georg. Kleinere Schriften. 1. Bd.: Wege zur Kunst. Geschichte — Technik — Physiologie — Monacensia. gr. 8⁰. XVI, 526 S. München, G. Hirth, 1902. M. 5.—.

Hoekwater, W. H. Practisch handboekje bij de studie der perspectief. 8⁰. VIII, 58 s. m. 47 fig. Amsterdam, C. A. J. von Dishoeck. f. —.75.

Hoffmann. Wertung und Wahrung kirchlicher Altertümer. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 70.)

Humann-Aachen, Georg. Zur Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 9.)

Hurst, George H. The Painter's Laboratory Guide. A Handbook on Paints, Colours, and Varnishes for Students. With 22 Illust. Cr. 8vo, 258 p. C. Griffin. 5/.

Jánosi, Béla. Az Aesthetika története. III. kötet: Baumgartentól napjaink. 8⁰. VI, 635 l. Budapest, Magyar tud. Akadémia. Kr. 4.—. [Geschichte der Aesthetik. Bd. 3: Von Baumgarten bis auf unsere Tage.]

Jaskulski. Die bildende Kunst am Gymnasium. (Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien, 53. Jahrg., 4. Heft.)

Jessen, Peter. Die Achtung vor der Kunst. (Archiv für Buchgewerbe, 1902, 1.)

Jonas, G. Kunstsinn im Volke. 42 S. gr. 8⁰. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. —.75.

Kalischer, E. Analyse der ästhetischen Contemplationen (Plastik und Malerei). (Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, 28. Bd., 3. u. 4. Heft.)

Kalthoff, Dr. A. Kunst u. Volk. Vortrag, geh. zur Eröffng. der Thätigkeit des Goethebundes in Bremen. Jahresbericht 1900/1901, hrsg. vom Vorstand des Goethebundes. gr. 8⁰. 12 S. Bremen, G. Winter, 1901. M. —.30.

Kleinenberg, O. Stil und Naturalismus vom Gesichtspunkte des Laien und Dilettanten. (Baltische Monatsschrift, 53, 1.)

Koppin, Rich. O. Zur Kunst empor! Ein Beitrag zum Thema: „Kultur u. Kunst". III, 18 S. 8⁰. Dresden, E. Pierson, 1903. M. —.50.

Krause, Gymn.-Prof. Franz. Die Kunsterziehung an den Mittelschulen. 21 S. gr. 8⁰. Aussig (A. Becker, 1902). M. —.40.

Kuhn, Pfr. Joh. Die Bemalung der kirchlichen Möbel und Skulpturen. Ein Leitfaden f. Künstler, Geistliche u. kunstlieb. Laien. gr. 8⁰. VII, 167 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1901. M. 3.—; geb. M. 4.—.

Labrouste, Léon. Philosophie des beaux-arts. Esthétique monumentale. In-8, 320 p. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. Schmid, 1902. fr. 4.—.

Lambert, Rev. F. C. Modelling in Clay, Wax, &c. (No. 50, Useful Arts and Handicrafts Series.) Illust. Cr. 8vo, 24 p. Dawbarn & Ward. 6d.

Lange, Prof. Konrad. Das Wesen der künstlerischen Erziehung. 34 S. gr. 8⁰. Ravensburg, O. Maier, 1902. M. 1.—.

— Das Wesen der Kunst. Grundzüge e. realist. Kunstlehre. 2 Bde. gr. 8⁰. XVI, 405 u. 405 S. Berlin, G. Grote, 1901. M. 12.—; geb. M. 15.—. [Inhalt: Bd. I: Einleitung. 1. Das Ziel. 2. Die Methode. 3. Die Lust als Zweck der Kunst. 4. Die Anschauungsillusion. 5. Die Gefühls- u. Stimmungsillusion. 6. Die Bewegungs- u. Kraftillusion. 7. Die Illusion in der antiken u. Renaissanceästhetik. 8. Die Illusion als bewusste Selbsttäuschung. 9. Die unkünstlerische Illusion. 10. Die Form. 11. Die Proposition. 12. Der lusterregende Wechsel zweier Vorstellungsreihen. 13. Das Kunstschöne. 14. Das künstlerische Schaffen. Bd. II: 15. Die Kunst als Spiel. 16. Zweck u. Entstehung der künstlerischen Illusion. 17. Inhalt u. Tendenz. 18. Das Hässliche u. Traurige in der Kunst. 19. Kunst, Religion u. Sittlichkeit. 20. Die Anfänge der Kunst. 21. Die Naturnachahmung. 22. Der Stil. 23. Das

Illusionsprinzip als Gesetz der Kunstentwickelung. 24. Die umgekehrte Illusion. 25. Das Naturschöne. 26. Die ästhetische Beseelung der Natur.]

— Die Freiheit der Kunst. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 193.)

— Was ist Kunst? (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 54.)

Lanteri, E. Modelling. A Guide for Teachers and Students. With Preface by Onslow Ford. With 42 Full-page Plates and numerous Illusts. and Diagrams. 4to, 162 p. Chapman & Hall. 15/.

Lehmann, Paul. Wie kann die Kunst zur Belebung und Vertiefung des Unterrichts herangezogen werden? Programm des Schiller-Realgymnasiums in Stettin. 4⁰. 6 S.

Lessing, Ghold. Ephr. Laokoon od. üb. die Grenzen der Malerei u. Poesie. Mit beiläuf. Erläutergn. verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Für den Schulgebrauch hrsg. v. Gymn.-Oberlehr. L. Schunck. 8⁰. 198 S. m. 2 Taf. Münster, Aschendorff, 1901. Geb. M. 1.10.

[— Julius. Ueber Wertschätzung und Nachahmung alter Kunstwerke. Vortrag.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 73.)

Lichtwark, Alfred. Aus der Praxis (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien.) 8⁰. 170 S. Berlin, B. Cassirer, 1902.

— Drei Programme. (Die Grundlagen der künstler. Bildg. Studien.) 2. Aufl. 119 S. 8⁰. Berlin, B. Cassirer, 1902. M. 3.—.

— Übungen in der Betrachtung v. Kunstwerken. Nach Versuchen m. e. Schulklasse, hrsg. v. der Lehrervereinigg. zur Pflege der künstler. Bildg. (Die Grundlagen der künstler. Bildg. Studien.) 4. Aufl. 136 S. m. 16 Abbildgn. 8⁰. Berlin, B. Cassirer, 1902. Geb. M. 4.—.

— Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. (Die Grundlagen der künstler. Bildg. Studien.) (Neue Aufl.) 93 S. 8⁰. Berlin, B. Cassirer, 1902. M. 2.30; geb. M. 2.50.

Liebmann, Otto. Gedanken und Thatsachen. Philosophische Abhandlgn., Aphorismen u. Studien. II. Bd. 3. Hft. Trilogie des Pessimismus. Gedanken üb. Schönheit u. Kunst. (S. 235—362.) gr. 8⁰. Strassburg, K. J. Trübner, 1902. M. 3.—.

Lippmann, Friedrich. Ueber Fälschungen von Kunstsachen. Vortrag. (Sitzungsbericht IX, 1901, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Lipps, Thdr. Von der Form der ästhetischen Apperception. [Aus: „Philosoph. Abhandlgn. Gedenkschrift f. Rud. Haym“.] gr. 8⁰. 42 S. Halle, M. Niemeyer, 1902. M. 1.60.

Lips, K. Kunst des Freihandzeichnens. I. Die Elemente der freien Linienführg. B. Das naive Freihandquadrat u. das Rund. 16 Taf. Diktate m. e. kurzen Erklärg. schmal gr. 8⁰. 8 S. Text. Zürich, Art. Institut Orell Füssli, 1901. M. 1.50.

Löhle, Kreisschulinsp. M. Anleitung zur Erteilung des Unterrichtes im freien Zeichnen für Volksschulen. II. Tl. 3. verm. u. verb. Aufl. 46 S. m. 13 Steindr.-Taf. gr. 8⁰. Gebweiler, J. Boltze, 1902. M. 2.—.

Lohr. Zum kunstgeschichtlichen Unterricht. (Gymnasium, 20. Jahrg., Nr. 21.)

Longfellow, W. P. P. Applied Perspective for Architects. 4to. Gay & Bird. 13/6.

Mann, William. The Art of Shading. A Complete and Graduated Guide to the Principles and Practice of Drawing in Light and Shade. For the use of Art and Technical Classes, Manufacturers' Draughtsmen and Self-taught Students. Roy. 8vo, 88 p. Chapman & Hall. 3/.

Matthaei, Adelbert. Die bildende Kunst u. das Volksleben in Deutschland. 58 S. schmal gr. 8⁰. Kiel, Lipsius & Tischer, 1902. M. 1.—.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España, por el Dr. D. M. M. y P., de las Reales Academias Española y de la Historia y Director de la Biblioteca Nacional. Segunda edición, corregida y aumentada. Tomo IV. (Siglos XVI, XVII y XVIII). Madrid. Est. tipográfico „Sucesores de Rivadeneyra“. 1901. En 8.⁰, 362 p. Libr. de Murillo. 5 pesetas en Madrid y 5,50 en provincias. [Colección de escritores castellanos, tomo 20.]

Meyer-Benfey, Heinrich. Natur und Kunstwerk. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 213 u. 214.)

Mitchell, Charles F. and George A. Building, Construction, and Drawing. First

Stage, or Elementary Course. 6th ed., thoroughly revised and much enlarged. Cr. 8vo, 402 p. Batsford. 3/.

Mittenzwey, L. Kunst u. Schule. VIII, 114 S. gr. 8⁰. Leipzig, Siegismund & Volkening, 1902. M. 2.—.

Morris, J. Geometrical Drawing for Art Students. Embracing Plane Geometry, and its Applications, the Use of Scales and the Plans and Elevations of Solids, as Required for the Examination of the Science and Art Department. New and revised ed. Cr. 8vo. Longmans. 2/.

— William. Kunsthoffnungen u. Kunstsorgen. III—V. gr. 8⁰. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. Je M. 2.—. [III: Die Schönheit des Lebens. (55 S.) — IV: Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können. (74 S.) — V: Die Aussichten der Architektur in der Civilisation. (66 S.)]

— Les Buts de l'Art. (Mercure de France, 1901, octobre.)

Muybridge, Edward. The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions. Obl. 4to. Chapman & Hall. 20/.

Naske, Bürgersch.-Dir. Alois. Kunst, Stil und Mode. Zwei volkstümliche Vorträge. 8⁰. 48 S. Brünn, F. Irrgang, 1902. M. —.60.

Nejedlý, Zdeněk. Katechismus esthetiky. Dil 1. (= Illustrované Katechismy naučné, red. V. J. Procházka, Sv. 6.) 8⁰. 142 S. Prag, Hejda & Tuček, 1902. Kr. 2.40.

Nesi, Gaetano (Aporéma). Saggio critico di estetica positiva. Catanzaro, tip. del giornale Il Sud, 1901, 16⁰, 36 p.

Nicol, J. W. Brush Drawing: A Handbook for Teachers and Students. 4to. Blackie. 7/6.

Niemann, Archit. Prof. G. Handbuch der Linear-Perspektive f. bildende Künstler. Mit 36 Textfig. u. 18 Taf. in Lith. 2. Aufl. XV, 33 S. qu. gr. 4⁰. Stuttgart, Union, (1902). Geb. M. 10.—.

Oettingen, Wolfgang von. Die Pflege der Kunst. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 36.)

— Goethe gegen Diderot. Vortrag. (Sitzungsbericht VIII, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Otto, Karl Heinrich. Die Harmonie der Gegensätze als Grundlage der Kunst im Leben. Laienworte m. Buchschmuck von Herm. Bek-gran. 59 S. gr. 8⁰. Darmstadt, Hauskunst-Verlag O. Schulze-Köln, 1902. M. 1.50.

Pagani, A. Svolgimento del senso estetico nell'infanzia e nell'adolescenza, e suoi rapporti coll'educazione morale e intellettuale. Padova, tip. Seminario, 1901, 16⁰, 49 p.

Paley, F. A. A Manual of Gothic Mouldings. With Directions for Copying them, and for Determining their Dates. Illust. by Upwards of Six Hundred Examples. 6th ed. With Numerous Additions and Improvements by W. M. Fawcett. 8vo, 132 p. and Plates. Gurney & Jackson. 7/6.

Pettenkofer, Max v. Über Ölfarbe u. Conservirung der Gemälde-Galerien durch das Regenerations-Verfahren. 2. Aufl. VII, 183 S. gr. 8⁰. Braunschweig, F. Vieweg & Sohn, 1902. M. 3.—.

Petty, J. A Course of Instruction in Perspective, Section „B". Obl. 4to. Simpkin. 1/6.

— Perspective, including the Projection of Shadows and Reflections and the Practical Application of the Principles. Sections „A" and „B" Complete 2nd ed., revised and enlarged. Obl. 4to, Simpkin. 4/.

Platzhoff-Lejeune, Eduard. Kunst und Tendenz. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 204.)

Plehn, A. L. Wie die farbige Graphik ihre Grenzen festsetzt. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 29 und 53.)

— L. Erziehung zur Kunst und zum Anschauen. (Die Gegenwart, 61. Bd., Nr. 3.)

Popp, Dr. Hermann. Maler-Aesthetik. gr. 8⁰. VI, 432 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 8.—.

Pratt, Robert. Perspective. Including the Projection of Shadows and Reflections. Fol. Longmans. 2/6.

Pudor, Dr. Heinrich. Laokoon. Kunsttheoretische Essays. gr. 8⁰. 252 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 6.—; geb. M. 7.50.

— Wie studiert man Kunstgeschichte? (Die Gegenwart, 61. Bd., Nr. 1.)

Puppe, G. del. Religione ed arte: conferenza letta a Trieste nella sala della società di Minerva il giorno 5 di aprile del 1895. Udine, tip. D. Del Bianco, 1902, 8⁰, 23 p.

Raehlmann, Prof. Dr. E. Ueber Farbensehen u. Malerei. Eine kunstphysiolog. Abhandlg. in allgemeinverständl. Darstellg. gr. 8⁰. 55 S. m. 6 farb. Taf. München, E. Reinhardt, 1901. M. 2.—.

Raffaëlli, J. F. Charakter und Schönheit. Betrachtungen über Kunst und Künstler. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 101.)

Rathgen, F. Wilde Patina. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 232.)

Reich, Priv.-Doc. Dr. Emil. Kunst u. Moral. Eine ästhet. Untersuchg. gr. 8⁰. VIII, 248 S. Wien, Manz, 1901. M. 4.40.

Rein, Wilhelm. Bildende Kunst u. Schule. Eine Studie zur Innenseite der Schulreform. Mit 3 Tab. f. den Unterricht in Bürgerschulen, Gymnasien u. höheren Mädchenschulen. VII, 112 S. 8⁰. Dresden, E. Haendcke, 1902. M. 2.—.

Reinhardt, G. Zur Pflege der Kunst auf dem Gymnasium. (Zeitschrift f. das Gymnasialwesen, 55. Jahrg., 1901, Dezember.)

Richer, Paul. L'Art et la Médecine; par le docteur P. R., de l'Académie de médecine. In-4, 564 p. avec 344 fig. Corbeil, imprim. Crété. Paris, librairie Gaultier, Magnier et Cᵉ. 1901.

Ruskin, John. Das Adlernest. 5 Vorlesgn. üb. die Beziehgn. zwischen Kunst u. Wissenschaft. Hrsg. v. Dr. S. Sänger. 8⁰. VII, 112 S. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 2 50.

— Grundlagen des Zeichnens. 3 Briefe an Anfänger. Aus dem Engl. übers. u. m. e. Einleitg. versehen v. Thdr. Knorr. 8⁰. XL, 151 S. m. 10 Abbildgn. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 3.—.

— Wege zur Kunst. IV. Arata Pentelicï. Vorlesungen üb. die Grundlagen der bild. Kunst. Aus dem Engl. v. Thdr. Knorr. Mit 3 Taf. 102 S. 8⁰. Straßburg, J. H. E. Heitz, (1902). Geb. M. 2.50.

Sallwürk, Dr. Ernst v. Bilderschmuck f. unsere Schulzimmer. [Aus: „Die deut. Schule".] gr. 8⁰. 13 S. Leipzig, J. Klinkhard, 1901. M. —.30.

Saunier, Charles. Restaurations et Restaurateurs. (La Chronique des arts, 1901, S. 274.)

Scalinger, G. M. Il profumo nell'estetica. Napoli, tip. Pierro e Veraldi, 1901, in-8, 24 p. [Dal Mezzogiorno Artistico.]

Schäfler, J. Die Berücksichtigung der Kunstgeschichte im deutschen Aufsatz der drei oberen Gymnasialklassen. (Blätter f. das Gymnasial-Schulwesen, 38. Bd., 3. u. 4. Heft.)

Scheffers, Otto. Zeit- und Streitfragen über den Zeichenunterricht. gr. 8⁰. 108 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 2.—.

Scheffler, Karl. Bemerkungen über bildende Kunst. (Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, 1. Jahrg., 12. Heft.)

Schmid, Hans Seb. Kunst-Stil-Unterscheidung. (Für Laien, Kunstfreunde u. Gewerbetreibende.) Baukunst, Mobiliar, Kleinkunst, Ornament, Schriften, Trachten etc. 34 Stilarten m. besond. Berücksicht. des modernen Stils, kurz beschrieben, reich illustriert. 4. Aufl. gr. 8⁰. 48 S. m. 9 Taf. München, H. Lukaschik, 1902. M. 1.50.

Schubert, C. Die Werke der bildenden Kunst in der Erziehungsschule. (Pädagogische Studien, XXIII, 5.)

Schultze, F. Was können die Stadtverwaltungen für die Erhaltung des historischen Charakters ihrer Städte thun? (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 129.)

— V. Kunst und Kirche. (Realencyklopädie für protestantische Theologie, 3. Aufl., XI, S. 175.)

Seemann, Arthur. Bildende Kunst in der Schule. Eine Denkschrift. 48 S. 12⁰. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. —.30.

— Bildende Kunst in der Schule. Eine Denkschrift. 2., veränd. Aufl. 63 S. 12⁰. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. —.30.

— Die ästhetische Bildung der Kinder. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 128.)

Seidlitz, W. v. Ueber mechanische Reproduktionen. (Knnstchronik, N. F., 1901—02, Sp. 140.)

Souriau, Paul. L'Imagination de l'artiste; par P. S., professeur à l'Université de Nancy. In-16, 292 pages. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, librairie Hachette et Cₑ. 1901. 3 fr. 50.

Souza, Robert de. L'Action esthétique. L'Art public. In-8, 45 p. Paris, imprim

Lamy; librairie Floury. 1901. [Extrait de la Grande Revue.]

Stengl, W. Die Praxis des Emaillierens. (Centralblatt f. Glas-Industrie u. Keramik, 565.)

Stratz, C. H. De schoonheit der vrouw bij verschillende rassen. gr. 8⁰. XVI, 360 s. met 230 afbeeldingen in den tekst benevens 1 kaart in kleurendruk. Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel. f. 5.25; geb. f. 5.75.

— De schoonheid van de vrouw. 2e geheel omgew. druk. Amsterdam, Scheltema & Holtema's Boekhandel, Samarang, G. C. T. van Torp & Co. gr. 8⁰. XVIII, 325 S. m. 183 afb. f. 4.50; geb. f. 5.—.

— Die Rassenschönheit des Weibes. Mit 233 in den Text gedr. Abbildgn. u. 1 Karte in Farbendr. 3. Aufl. XVI, 358 S. gr. 8⁰. Stuttgart, F. Enke, 1902. M. 12.80; geb. M. 14.—.

Streiter, Richard. „Illusions-Aesthetik." (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 131, 132 u. 133.)

Strzygowski, Josef. Anleitung zur Kunstbetrachtung in den oberen Klassen der Mittelschulen. (In: Festschrift zur Erinnerung an die Feier des fünfzigjährigen Bestandes der deutschen Staatsoberrealschule in Brünn, Brünn 1902, S. 319.)

Taine, Hippolyte. Philosophie der Kunst. Aus dem Franz. übertr. von Ernst Hardt. Mit Buchausstattung v. Fritz Schumacher. 1. Bd. gr. 8⁰. IV, 284 S. Leipzig, E. Diederichs, 1902. M. 4.—; geb. M. 5.—.

Thiele, Adolf. Kunstförderung in der Provinz. Der Flugschrift: „Hinauf zur bild. Kunst" 2 Th. gr. 8⁰. 31 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. —.75.

Thorel, René. L'Interprétation dans l'art. (La Nouvelle Revue, 1901, 15 septembre.)

Tolstoi, Leone. Che cosa è l'arte? Traduzione autorizzata dall' autore, preced.. da un saggio di Enrico Panzacchi Tolstoi e Manzoni nell'idea morale e nell'arte. Milano, f.lli Treves, 1902, 16⁰, XLVII, 264 p. L. 1.—. [Biblioteca amena, n. 264.]

— Qué es el arte? Traducción de A. Riera. Barcelona. Impr. de la Casa editorial Maucci. 1902. En. 8.⁰, 255 páginas. 1 y 1,50.

— Was ist Kunst? Studie. Deutsch v. Dr. Alexis Markow. 2. Aufl. 112 S. 8⁰. Berlin, H. Steinitz, (1902). M. 1.—.

— Was ist Kunst? Übers. v. Mich. Feofanoff. 8⁰. VIII, 322 S. Leipzig, E. Diederichs, 1902. M. 2 50; geb. M. 3.50.

Torelli, Achille. L'arte e la morale: conferenza letta nella sala Dante Alighieri di Bologna, la sera del 4 aprile 1902. Bologna, N. Zanichelli, 1902, 8⁰, 55 p. L. 2.—.

Traudt, V. Die Erziehung zur Kunst und die Schule. (Das freie Wort, 1. Jahrg., Nr. 24.)

Vermeylen, Aug. Questions de méthode; leçon d'ouverture au cours d'histoire de l'art. (Revue de l'Université de Bruxelles, 1902, S. 281.)

Volkelt, J. Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise in der Aesthetik. (Zeitschrift f. Psychologie und Physiologie d. Sinnesorgane, XXIX, 1.)

Volkmann, Ludwig. Die Erziehung zum Sehen. Ein Vortrag. 2., unveränd. Abdr. 48 S. 8⁰. Leipzig, R. Voigtländer, 1902. M. —.75.

— Naturprodukt und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstler. Schaffens. gr. 4⁰. 119 S. m. Abbildgn. u. 32 Taf. Dresden, G. Kühtmann, 1902. M. 6.—; geb. M. 8.—.

Voss, Eugen. Das Waschen der Oelbilder. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 419.)

— Wie sollen Bilder behandelt werden? (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 107.)

Ward, James. Progressive Design for Students. With 42 Illusts. 8vo, 62 p. and Plates. Chapman & Hall. 5/.

Wilhelm II., Kaiser, die Kunst u. das Kunstverständniss der Massen. Ein offenes Wort an Alle, die es m. der Kunst ernst meinen. Von Veritas. 29 S. gr. 8⁰. Stuttgart, H. Koch, 1902. M. —.60.

Wolff, Fritz. Verantwortung u. Kunstkritik. 8⁰. 39 S. Leipzig, E. Diederichs, 1901. M. —.50.

— J. Lionardo da Vinci als Aesthetiker. Inaug.-Diss. Jena. 8⁰. 140 S.

Zieler, G. Kunsterziehung. (Die Gesellschaft, Halbmonatschrift, 17. Jahrg., 2. Decemberheft.)

Zur Konservierung der christlichen Kunstwerke in Italien, besonders in Rom. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 64.)

Kunstgeschichte.

Ablin, Charles. Chroniques sur le culte de saint Denis, premier évêque de Paris (le Tombeau; les Translations; la Basilique; les Cérémonies; les Pèlerins; les Miracles; la Ville sainte; la Révolution; l'Eglise neuve); par l'abbé C. A., vicaire à Saint-Philippe-du-Roule. In-18 jésus, VIII, 172 p. Lagny, imp. Colin. Paris, lib. Retaux. 1902.

Albert. Die Geschichts- und Altertumsvereine Badens. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins d. deutschen Gesch.- u. Altertumsvereine, L, Nr. 1.)

Althan, Nino D'. Gli artisti italiani (architetti, incisori, miniatori, musicisti, pittori, scultori) e le loro opere. Torino, libr. G. B. Petrini di G. Gallizio (tip. V. Bona), 1902, 16⁰, X, 289 p. L. 3.—.

Ancona, Paolo D'. La rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento. (L'Arte, V, 1902, S. 137, 211, 269 u. 370.)

Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. (Année 1900.) In-8, X, 244 p. avec grav. Château-Thierry, imprim. de l'Echo républicain de l'Aisne. 1901.

Arkel, G. van, en A. W. **Weissman.** Noord-Hollandsche oudheden beschreven en afgebeeld. Uitgegeven vanwege het Koninklijk Oudheidkundig genootschap te Amsterdam. 5e stuk. 8⁰. II, 115 s. met 96 afbeeldingen en 6 uitslaande prenten. Amsterdam, Ten Brink & de Vries. f. 2 50.

Art, L', en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique, avec une préface par Henri Hymans, professeur d'histoire de l'art à l'Institut supérieur des beaux-arts. — De kunst in Belgie. Keus der voornaamste voortbrengselen der kunst in Belgie, met eene voorrede, door Henri Hymans, leeraar der kunstgeschiedenis aan het hooger gesticht der schoone kunsten. 2e—3e livr., planches 11—30. Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann; Bruxelles, Dietrich et Cie. Gr. in-folio oblong, pl. en photolithographie (L'ouvrage complet, 100 fr.). [L'ouvrage sera complet en 4 livraisons de 10 planches chacune.]

Artisti al servizio die Carlo Emanuele I⁰ di Savoja. (Bolletino storico della Svizzera italiana, ann. XXIV, 1902, Nr. 4—6.)

Arts, Les, illustrés, revue des musées, collections, expositions. 1re année. N⁰ 0. Janvier 1902. In-4 à 2 col., 14 p. avec grav. et couverture. Paris, imprim.-édit. Manzi, Joyant et Ce. Abonnement annuel: Paris, 22 fr.; départements, 24 fr.; étranger, 28 fr. Un numéro, 2 fr.; étranger, 2 fr. 50.

Audinet, Eugène. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest pendant l'année 1901; par M. E. A., secrétaire de la Société, professeur de droit à l'Université. In-8, 52 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 25).]

Bacci. Relazione degli scavi eseguiti in S. Agnese. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Bach, Max. Über den Ursprung des gotischen Stils. (Christliches Kunstblatt, 1901, S. 154.)

Battandier, Albert. L'archéologie au Vatican. Les catacombes. Le costume des premiers chrétiens. La restauration de Sainte-Cécile. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 510.)

Baumstark, A. Bibliographie über die Denkmäler des christlichen Orients. (Oriens christianus, 1901, S. 419.)

— Litteraturbericht über den christlichen Orient. Die Denkmäler. (Oriens christianus, 1902, S. 260.)

Beck. Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und Tirol. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 5.)

Beissel, Stephan. Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes. III. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 51.)

Beiträge, Kleine, zur Kunstgeschichte u. Heraldik Tirols. (Int. kunsthistor. Kongress, Innsbruck 1902.) 41 S. Lex. 8⁰. Innsbruck, Wagner in Komm., 1902. M. 1.50.

(**Bequet,** Alfred.) Rapport sur la situation de la Société archéologique de Namur, pendant l'année 1900, présenté par M. le président dans l'assemblée générale du 21 mai 1901. S. l. (Namur, Ad. Wesmael-Charlier), 1901. In-8, p. 103 à 722. [Extrait des Annales de la Société archéologique de Namur.]

Bernardy, Amy A. Un critico d'arte del seicento. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 174.)

Berteaux, E. L'histoire de l'art et les œuvres d'art, leçon faite à l'ouverture du cours d'histoire de l'art moderne. (Bulletin de la Société des Amis de l'Université de Lyon, 1902, Mai-Juin.)

Bindernagel, H. Eine neue Katakombe in Alexandria. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, Sp. 297.)

Bock, W. de. Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne. Édition posthume. Fol. 93 p. avec 33 pl. en autotypie et 100 dessins dans le texte. St. Pétersbourg, 1901. [Text russisch und französisch.]

Bonnaffé, Edmond. Études sur l'art et la curiosité. 8⁰. Paris, Société française d'éditions d'art, 1902. fr. 7.50. [Inhalt: 1. A propos du trésor de Bosco Reale. 2. Sabba da Castiglione. 3. Benvenuto Cellini. 4. L'Hercule de buis d'Hertford-House. 5. Saint-Porchaire. 6. Le Mausolée de Claude de Lorraine. 7. Le Coffret de l'Escurial. 8. Les restes d'un grand homme. 9. Le Musée Spitzer. 10. Eugène Piot. 11. Lettre à M. Formigé. 12. Un art, une école. 13. Le Glossaire archéologique de V. Gay.]

Boos, Heinrich. Geschichte der rheinischen Städtekultur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart m. besond. Berücksicht. der Stadt Worms. Hrsg. im Auftrag v. Cornelius W. Frhrn. Heyl zu Herrnsheim. Mit Zeichngn. v. Jos. Sattler. 4. (Schluss-)Bd. 2. Ausg. VIII, 741 S. 4⁰. Berlin, J. A. Stargardt, 1901. M. 6.—; geb. M. 9.—; auch in Lfgn. zu M. 1.—.

Bouthors, Léon. Histoire de Saint-Riquier (le Bienheureux; l'Abbaye; la Ville; le Petit Séminaire); par l'abbé L. B., des Antiquaires de Picardie. Avec une lettre de Mgr Dizien, évêque d'Amiens. In-8, XV, 445 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Abbeville, impr. et libr. Paillart. 5 fr.

Braun, J. Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 83, 111, 143 u. 171.)

Bredt, C. W. Ein kunstgeschichtliches Generalregister der Zeitschriften in Blockbuchform. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, 19. Jahrg., 11. Heft.)

Brockhaus, Dir. Prof. Dr. Heinrich. Forschungen üb. Florentiner Kunstwerke. IX, 139 S. m. 43 Abbildgn. u. 13 Taf. gr. Fol. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1902. Geb. M. 30.—. [Inhalt: Vorwort. 1. Die Paradiesesthür Lorenzo Ghiberti's. 2. Die Hauskapelle der Medici. 3. Andrea del Castagno's Fresko der Dreieinigkeit in der Kirche der Annunziata. 4. Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti. Register.]

— Ricerche sopra alcuni capolavori dell'arte fiorentina. Edizione italiana per cura di F. Malaguzzi-Valeri. Milano, U. Hoepli (Firenze, tip. S. Landi), 1902, in folio fig., XIII, 130 p. e 13 tav. L. 28.—. [Edizione di soli trecento esemplari.]

Broecker, Magdalene v. Kunstgeschichte im Grundriss, kunstliebenden Laien zu Studium u. Genuss. 5. neu bearb. Aufl. m. 113 Abbildgn. im Text, hrsg. v. Rich. Bürkner. 10.—13. Taus. 256 S. gr. 8⁰. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1902. Geb. M. 3.50.

Brown, G. Baldwin. The Fine Arts. A Manual. 2nd ed., with numerous Illusts. Cr. 8vo, 436 p. J. Murray. 6/.

Brownell, W. C. French Art. Classic and Contemporary Paintings and Sculpture. Imp. 8vo, 240 p. Constable. 21/.

Brun, Carl. Schweizerisches Künstler-Lexikon. Herausgegeben mit Unterstützung von kunstfreundlichen Privaten vom Schweizerischen Kunstverein. Redigiert unter Mitwirkung von Fachgenossen von Dr. Carl Brun. Redaktionskommission: F. O. Pestalozzi in Zürich; Prof. Dr. Daniel Burckhardt in Basel; Prof. Dr. J. R. Rahn in Zürich; Staatsarchivar Dr. Türler in Bern; Ch. Vuillermet, Maler in Lausanne. 1. Liefg. (Aeberli-Bodmer.) Lex.-8⁰. Frauenfeld, Verlag von Huber & Co., 1902.

Bulletin et Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. 24 (de la 2e série). (Année 1900.) In-8⁰, LXXXVIII, 549 p. avec grav. Poitiers, imp. Blais et Roy; lib. Marche et Levrier; lib. Bonamy. 1901.

Burckhardt, Jacob. Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. 8. durchgearb. Aufl. v. Ludw. Geiger. 2 Bde. XXIV, 382 u. IX, 405 S. gr. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 10.50; geb. M. 12.50; in Halbfrz. M. 14.50.

Burgemeister, L. Die Jesuitenkunst in Breslau. Inaug.-Diss. Breslau. 8⁰. 53 S.

Carnesecchi, Carlo. Donne e lusso a Firenze nel secolo XVI; Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1512: lettura fatta alla società colombaria di Firenze il 30 aprile 1899. Firenze, tip. Pellas, Cocchi e Chiti succ., 1902, 8⁰, 51 p.

Chebli, P. Notes archéologiques recueillies dans le district de Botrys-Batroun, mont Liban. (Revue biblique, 1901, S. 583.)

Chmiel, Adam, und Felix **Kopera.** Sitzungsberichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen für die Zeit vom 1. Jan. bis 31. Dez. 1899. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. IX.) [In polnischer Sprache.]

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise (commission de l'inventaire des richesses d'art). 21ᵉ volume. In-8, 115 p. avec grav. et 4 planches. Versailles, imp. Cerf. 1901.

Connoisseur, The. An Illustrated Magazine for Collectors. Vol. I (September-Dec. 1901). Fol., 292 p. Low. 7/6.

Crovato, G. B. Nozioni elementari di storia dell' arte ad uso delle scuole secondarie. Lanciano, R. Carabba, 1902, in-16, VII, 218 p. L. 1.75.

Crum, W. E. Christian Egypt. (Egypt. Exploration Found. Archaeological report 1900—1901, S. 64.)

Dehio, Prof. G. Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwickelg. der bild. Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. II. Abtlg.: Das Mittelalter. Fol. VIII S. Text. 100 Taf. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 10.50; geb. M. 12.50.

Diehl, Charles. Justinien et la civilisation byzantine au VIᵉ siècle; par Ch. D., correspondant de l'Institut, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris. Grand in-8, XL, 696 p. avec 209 fig. et 9 planches hors texte. Chartres, imp. Durand. Paris, lib. Leroux. 1901. [Monuments de l'art byzantin.]

Dolberg. Zu den Anfängen der christlichen Kunst. (Studien u. Mitteilungen aus d. Benedictiner- u. d. Cistercienser-Orden, XXIII, 2—3.)

Dübi, Heinrich. Der Alpensinn in der Litteratur und Kunst der Berner von 1537—1839. Eine Studie. (= Neujahrs-Blatt der litterarischen Gesellschaft Bern auf d. J. 1902.) Gr. 4⁰. 63 S. m. 2 Taf. Bern, K. J. Wyss, 1901. M. 2.—.

Duhousset, E. Le Cheval dans la nature et dans l'art; par E. D., lieutenant-colonel. In-4, 208 p. avec nombreuses illustrations dans le texte et hors texte, d'après les dessins de l'auteur et des documents photographiques tirés des œuvres de maîtres. Corbeil, imprim. Crété. Paris, lib. Laurens. 1902.

Einstein, Lewis. The Italian Renaissance in England. Cr. 8vo, 438 p. Macmillan. 6/. [Inhalt: I, 1. The Scholar. 2. The Courtier. 3. The Traveller. 4. The Italian Danger. II, 5. The Italians in England: Churchmen, Artists, and Travellers. 6. The Italian Merchant in England. 7. Italian Political and Historical Ideas in England. 8. The Italian Influence in English Poetry. Appendix: a. English Catholics in Rome. b. English Accounts of Italy in the Sixteenth Century. Bibliography.]

Essling, Prince d', et **E. Müntz.** Pétrarque. Ses études d'art; Son influence sur les artistes; Ses portraits et ceux de Laure; l'Illustration de ses écrits. Grand in-4, 291 p. avec 191 grav. et 21 planches. Paris, impr. G. Petit; Gazette des beaux-arts, 8, rue Favart. 1902. [Inhalt: Préface. 1. Les Études d'art et d'archéologie de Pétrarque. Séjour à Avignon et à Vaucluse. Voyages à Rome et Relations avec Rienzi. Séjour dans la Haute Italie. 2. L'Iconographie de Pétrarque et de Laura. 3. Les Illustrations du Canzoniere, du De viris illustribus et du De Remediis utriusque Fortunae. 4. L'Illustration des Triomphes. 5. L'Illustration des Triomphes (suite). Le Quinzième siècle. 6. L'Illustration des Triomphes (fin). Le Seizième siècle.]

F[abriczy]., C. v. Die Bildnisse Isabella's d'Este. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 491.)

Fäh, Stiftsbiblioth. Dr. Adolf. Geschichte der bildenden Künste. 2., verb. u. erweit. Aufl. Mit farb. Taf. u. Abbildgn. im Texte. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. (VIII u. S. 1—64.) Lex. 8⁰. Freiburg i/B., Herder, 1902. M. 1.70.

Faulhaber, Dr. Carl. Über Handel u. Gewerbe der beiden Städte Branden-

burg im 14. u. 15. Jahrh. gr. 8⁰. 62 S. Brandenburg, M. Evenius, 1901. M. 1.—.

Ferrante, Don. Notizie di artisti che lavorono a Napoli nel sec. XVII e XVIII dal „Cronicamerone" del Bulifon. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 79 u 141.)

Fester. Markgräfin Wilhelmine und die Kunst am Bayreuther Hofe. (Hohenzollern-Jahrbuch, VI, 1902, S. 147.)

Feuerherd, Franz. Die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie. Eine Kunstgeschichte. 1. Tl.: Die bild. Kunst der Griechen u. Römer. VI, 136 S. m. 2 Taf. gr. 8⁰. Braunschweig, R. Sattler, 1902. M. 3.60.

Fournier-Sarlovèze. Artistes oubliés (Claude Lulier; Sofonisba Anguissola; Pierre de Franqueville; Lebrun et Michel Anguier, à Vaux-le-Vicomte; Lampi; Ferdinand de Meys; Costa de Beauregard; le Général Lejeune; Massimo d'Azeglio). In-4, 221 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Evreux, impr. Hérissey. Paris, librairie Ollendorff. 1902. Fr. 20.—.

Franziss. Die ältesten Denkmäler des Christentums in Bayern. (Historisch-politische Blätter, 1901, Bd. 128, S. 313 u. 389.)

Friis, F. R. Bidrag til dansk Kunsthistorie. 7. (sidste) Hefte. 8⁰. 40 S. (Linds Eftf.) 75 Öre.

Führer, Joseph. Altchristliche Begräbnisanlagen bei Ferla in Ostsizilien. (Mitteilungen des K. Deutsch. Archäolog. Instituts, Römische Abt., Bd. XVII, 1902, S. 110.)

— Die Katakombe im Melinello-Thal bei Augusta in Ostsicilien. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 3. Heft.)

— Ein altchristliches Hypogeum im Bereiche der Vigna Cassia bei Syrakus. Unter Mitwirkg. v. Dir. Dr. Paolo Orsi beschrieben. [Aus: „Abhandlgn. d. bayer. Akad. d. Wiss."] (S. 107—158 m. 5 Taf.) gr. 4⁰. München, G. Franz' Verl. in Komm., 1902. M. 2.40.

Gaedertz, Karl Theodor. Was ich am Wege fand. Blätter u. Bilder aus Literatur, Kunst u. Leben. Mit Nachbildg. zahlreicher Orig.-Zeichngn., Gemälde, Handschriften etc. im Text u. auf Tafeln. gr. 8⁰. XII, 285 S. Leipzig, G. Wigand, 1902. M. 6.—; geb. 7.—.

Gaidoz, H. La Réquisition d'amour et le symbolisme de la pomme. (École pratique des Hautes-Etudes, Annuaire, 1902, S. 5.)

Gauthier, J., J. de **Sainte-Agathe,** R. de **Lurion.** Table générale des Bulletins de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, de 1805 à 1900; par MM. J. G., J. de S., R. de L., membres de l'Académie. In-8 à 2 col., 110 p. Besançon, impr. Jacquin. 1901.

Gayet, Al. L'Art copte (Ecole d'Alexandrie; Architecture monastique; Sculpture; Peinture; Art somptuaire). Grand in 8⁰, VIII, 339 p. avec illustrations de l'auteur. Le Puy-en-Velay, imp. Marchessou. Paris, lib. Leroux. 1902. [Inhalt: 1. Le christianisme et les origines de l'art copte. 2. Les représentations symboliques. 3. L'architecture. 4. La sculpture. 5. La peinture. 6. Les arts somptuaires. Conclusion.]

Gedeon, M. Βυζαντινὸν κοιμητήριον. ('Εκκλησιαστικὴ 'Αλήθεια, 1902, S. 250.)

Geiger, Ludwig. Briefwechsel zwischen Heinrich Meyer und K. A. Böttiger. (Goethe-Jahrbuch, 23. Bd., 1902.)

Geschichtsblätter, Obwaldner. Herausgegeben vom historisch-antiquarischen Verein von Obwalden (Sarnen). 1. Heft. Druck und Verlag von Schulthess & Co., Zürich, 1901.

Gesellschaft, Kunsthistorische, f. photographische Publikationen unter Leitung von A. Schmarsow, W. v. Oettingen. Sekretäre: DD. Kautzsch, Pallmann. 7. Jahrg. 1901. (26 Lichtdr.-Taf. m. 3 S. Text.) gr. Fol. Leipzig. (A. Twietmeyer). M. 30.—.

Girardi, M., e P. A. **Saccardo.** Indice generale per ordine alfabetico di autori e di materie dei lavori letti alla R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova, pubblicati ne' suoi Atti dall'anno 1779 a tutto l'anno accademico 1899-900, con brevi notizie biografiche, edito e dedicato all'Accademia da Adolfo Sacerdoti. Padova, tip. G. B. Randi, 1901, in-8, 95 p.

Goovaerts, Fr. Léon. Ecrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique, par le Fr. L. G., chanoine régulier de l'abbaye d'Averbode. Sixième livraison. Bruxelles, Société belge de librairie, 1901. In-8⁰, p. 481 à 576, à 2 col. par page. 4 fr.

Goyau, Pératé et **Fabré.** Le Vatican. 2 vol. in-18 jésus. T. 1er: la Papauté et la civilisation (l'Histoire et les Arts), 471 p.; t. 2: le Gouvernement de

l'Eglise (les Palais apostoliques, Congrégations, Secrétaireries, Bibliothèques); Epilogue, par le vicomte Melchior de Vogüé, 310 pages. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Ce. Paris, libr. de la même maison.

Gradmann, Dr. Eugen. Geschichte der christlichen Kunst. Hrsg. vom Calwer Verlagsverein. Lex 8⁰. VI, 616 S. m. 320 Abbildgn. im Text u. auf Taf. Calw & Stuttgart, Vereinsbuchh., 1902. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Graevenitz, G. v. Deutsche in Rom. Studien u. Skizzen aus 11 Jahrhunderten. Mit Titelbild, 99 Abbildgn., Romplänen u. Stadtansichten. XII, 307 S. gr. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 8.—; geb. M. 9.—.

Grandmaison, Louis de. Documents concernant divers artistes membres de l'ordre de Saint-Michel. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 461.)

Grisar, H. Note topografiche sulla più antica residenza dei papi al Laterano. (Civiltà cattolica, ser. 18, t. IV, 1901, S. 274.)

Gurlitt, Cornelius. Geschichte der Kunst. In 2 Bdn. Mit je 15 Bildertaf. Lex. 8⁰. VIII, 696 u. VI, 792 S. Stuttgart, A. Bergsträsser, 1902. M. 44.—; geb. M. 48.—.

Hajdecki, A. Kunstgeschichtliche Notizen aus Wiener Archiven. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 66, 175, 204 u. 403.)

Heinemann, Franz. Tell-Iconographie. Wilhelm Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends (15.—20. Jahrhundert) mit Berücksichtigung der Wechselwirkung der Tell-Poesie. Luzern und Leipzig, 1902. 4⁰.

Heyck, Prof. Dr. Ed. Florenz und die Mediceer. Erweit. 2. Ausg. der Monographie „Die Mediceer". (= Monographien zur Weltgeschichte, hrsg. von G. Heyck. I.) gr. 8⁰. 185 S. mit 5 Kunstbeilagen u. 194 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1902. M. 4.—.

Hirth, Georg. Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben. I. Serie: Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. 48—51. Lfg. München, G. Hirth, 1901—02. Je M. 1.—.

Hofmann, Friedrich H. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Fränkische Linie. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 32. Heft.) gr. 8⁰. XIV, 271 S. mit 4 Textabbildgn. und 13 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 12.—. [Inhalt: Einleitung. I. Renaissance. Architektur. Plastik u. Malerei. Kunstgewerbe. II. Barock. Fürstentum Ansbach. Fürstentum Bayreuth. III. Rokoko. Fürstentum Ansbach. Fürstentum Bayreuth. Das Ende des 18. Jahrh. Register.]

Hoppenot, J. Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie, par J. H., approuvé par Son Eminence le cardinal Langénieux. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1902. In-4⁰, 372 p., gravv., portr. 10 fr.

Horn, P. E. Ichnographiae Locorum et Monumentorum Veterum Terrae Sanctae, accurate dilineatae et descriptae a P. Elzeario Horn, Ord. Min. (1725—44.) E Cod. Vatic. Lat. No 9233 excerpsit, adn. et ed. (cum 75 fig. et Appendice Hist. ex eodem Cod.) P. Hieronymus Golubowich, Ord. Min. 4⁰. LX, 301 p. Romae, Typ. Sallustianis, 1902.

Jacoby, Adolf. Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu, nebst Beiträgen zur Geschichte der Didaskalie der zwölf Apostel und Erläuterungen zu den Darstellungen der Taufe Christi. 8⁰. VI, 107 S. Strassburg, Carl J. Trübner, 1902.

Jacquot, Albert. Essai de répertoire des artistes lorrains (3e partie). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 297.)

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. 1. Jahrg. 1902. 6 Hfte. (1. Hft. 34 S.) gr. 8⁰. Berlin, B. Behr's Verl. M. 10.—.

Jewitt, W. H. Pagan myths and christian figures. I. Relics on sun-worship. II. The moon and the maygoddess. (The Antiquary, vol. XXXVII, 1901, S. 74, 101, 147 u. 175.)

J. H. Le symbolisme des couleurs liturgiques. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 46.)

Jouin, Henry. L'Art et la province. Le Comité des sociétés des beaux-arts; les Sessions annuelles des délégués des départements (suivis des rapports généraux lus à l'issue de ces sessions); par M. H. J., secrétaire-rapporteur du comité. 2e série: Rapports de 1886 à 1892. In-8. 303 p. Le Mans, impr.

Monnoyer. Orléans, lib. Marron. 1901.— 3e série: Rapports de 1893 à 1901. In-8, 541 p. Orléans, impr. Pigelet; libr. Herluison. 1901.

Juglar, Louis. Le Style dans les arts et sa signification historique; par L. J., docteur ès lettres. In-16, XL, 426 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris. librairie Hachette et Ce. 1901. 3 fr. 50, [Bibliothèque variée.]

Julius II., Raphael und Michelangelo. (Historisch-politische Blätter, CXXVIII, 7.)

Kaufmann, Karl Maria. Die vaticanischen Grotten. (Der Katholik, 81. Jahrg., 1901, Dezember.)

— Eine altchristliche Nekropolis der „grossen Oase" in der libyschen Wüste. (Der Katholik, 82. Jahrg., August u. September.)

Kirsch, Prof. J. P. Anzeiger für christliche Archäologie. No. VI, 2: Ausgrabungen in der Basilika der hl. Agnes an der Via Nomentana. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 78.)

— Anzeiger für christliche Archäologie. No. VIII, 1: Die unterirdische Basilika der hll. Marcus und Marcellianus. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 366.)

Knackfuss, H., Max Gg. **Zimmermann** u. Walth. **Gensel.** Allgemeine Kunstgeschichte. 10.—13. Abtlg. 3. Bd. Barrock, Rokoko u. Neuzeit v. Z. (S. 1—464 m. Abbildgn.) Lex. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. Je M. 2.—.

Knötel, Paul. Illustrierte allgemeine Kunstgeschichte im Umriss f. Schule u. Haus sowie zum Selbststudium. gr. 8⁰. VII, 258 S. m. 181 Abbildgn. Leipzig, O. Spamer, 1902. M. 5.50; geb. M. 6.50.

Kondakow, N. P. Denkmäler der christlichen Kunst auf dem Athos. Herausgegeben von der kais. Akademie der Wissenschaften. 8⁰. VI, 312 S. m. 49 Taf. u. 103 Textabbildgn. St. Petersburg, 1902. [In russ. Sprache.]

Kruse, John. Svenskt Porträtgalleri. XX: Arkitekter, bildhuggare, målare, tecknare, grafiker, mönsterritare och konstindustrialister. Med biografiska uppgifter. 8⁰. 186 S. Stockholm, Hasse W. Tullberg. Kr. 10.70.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 28.—30. Lfg. Einsied., Verl.-Anstalt Benziger. Je M. 2.—.

Kunst, Onze. Voortzetting van de Vlaamsche school. Geïllustreerd kunsttijdschrift. 1e jaarg. 1902. No. 1. (Jan.) 8⁰. Per jrg. 12 afl., m. portr. en pltn. Antwerpen, J. E. Buschmann. Amsterdam, L. J. Veen. f. 9.—; afz. nrs. f. 1.—.

Kunst und Künstler. Monatsschrift f. bild. Kunst u. Kunstgewerbe. Red.: Emil Heilblut, Cäs. Flaischlen. 1. Jahrg. Oktbr. 1902—Septbr. 1903. 12 Hfte. (1. Hft. 38 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) gr. 4⁰. Berlin, B. Cassirer. Vierteljährlich M. 4.—; einzelne Hfte. M. 1.50.

Kunstwerke, Alttirolische, des XV. u. XVI. Jahrh. Internationaler kunsthistor. Kongress, Innsbruck 1902. 16 Lichtdr.-Taf. m. IV S. Text. 40,5×30,5 cm. Innsbruck, H. Schwick in Komm., (1902). M. 10.—.

Kurz, Isolde. Die Stadt des Lebens. Schilderungen aus der florentin. Renaissance. 288 S. m. 14 Taf. 8⁰. Leipzig, H. Seemann Nachf., (1902). M. 5.—; geb. M. 6.50.

La Croix, de. Mélanges archéologiques du R. P. de La C., S. J., membre non résidant du comité des traxaux historiques et archéologiques du ministère de l'instruction publique. Croix de cimetière et Caveaux du XIIIe siècle de Plaisance (Vienne). In-4, 13 p. et 5 planches en noir et en coul. Poitiers, imp. Blais et Roy. Paris, lib. Picard et fils. 1902.

Lampakis, G. Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, présenté au Congrès international d'histoire comparée. Athènes 1902.

Lamprecht, Karl. Deutsche Geschichte. 1. Ergänzungsbd. gr. 8⁰. Berlin, R. Gaertner. 1: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. 1. Bd. Tonkunst — Bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung. gr. 8⁰. XXIII, 471 S. Berlin, R. Gaertner, 1902. M. 6.—; geb. M. 8.—.

Lasteyrie, Robert de. Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'instruction publique, par R. de L., de l'Institut. T. 3. 4e livraison (Nos 40067 à 61847.) T. 4. 1re livaison. (Nos 61848 à 68135.) In-4 à 2 col., XXXI p. et p. 601 à 784. Paris, Imprim. nationale; libr. Leroux. 1901—02. [La livraison, 4 fr.]

Laurin, C. G. Konsthistoria. 2:a til-

lökade uppl: n. 8⁰. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. Kr. 8.50.

Leroy, Paul. Notes sur l'art chez les Feuillants. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 158.)

— Notes sur les relations artistiques entre la France et la Chine aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 413.)

Lipparini, G. Storia dell'arte. Con prefazione di Enrico Panzacchi. 16⁰ fig. XII, 448 p. Firenze, G. Barbèra, 1902. L. 4.—.

Longhi, A. Le case degli artisti bolognesi. (Resto di Carlino, 1902, 10 gennaio.)

Lowrie, Walter. Christian Art and Archæology. Being a Handbook to the Monuments of the Early Church. Cr. 8vo, 456 p. Macmillan. 10/6.

Maass, Prof. Ernst. Aus der Farnesina. Hellenismus u. Renaissance. 56 S. gr. 8⁰. Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1902. M. 1.20.

Mackowsky, Hans. Ueber den literarischen Nachlass Bayersdorfers. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Maitre, Léon. Le culte des Saints sous terre et au grand jour. I. 1. Les cryptes et leurs fenêtres. 2. Le culte des saints après l'an Mille. 3. Le culte des saints par l'eau. II. Les catacombes de la Gaule chrétienne. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 7 u. 278.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Documenti sull'arte cremonese. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 187.)

— Note storiche sull' arte cremonese. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 139.)

Mâle, Emile. L'Art religieux du XIII[e] siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Nouvelle édition, revue et corrigée. In-4, 474 p. avec 127 grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. Colin. 1902. fr. 20.—. [Ouvrage couronné par l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Fould).]

Martí y Monsó, José. Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos, por D. J. M. y M., pintor, Director de la Escuela de Artes é Industrias de Valladolid (antes de Bellas Artes) y Académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando. Con dibujos ejecutados por el mismo autor, reproducciones de fotografías y facsímiles, fotograbados de Laporta y de Ciarán, trasportes litográficos de Miñón. Valladolid. Impr. y Lit. de L. Miñón. 1898-1901. En folio, XVIII, 698 páginas una de índice y otra de advertencia y colofón. — 30 y 31. [Inhalt: 1. Diego Valentín Díaz y el Colegio de Niñas Huérfanas. 2. Colegio de Doncellas Nobles de la Asunción, llamado de Daza. 3. Velázquez en Valladolid. 4. Dos cartas de Francisco Pacheco. El libro de Retratos. El Arte de la Pintura. Rivalidades de Pacheco y Carducho. 5. La capilla del Colegio de San Gregorio. Diego de la Cruz. El maestro Guillén. Felipe Biguerny. 6. Sepulcros del príncipe D. Juan, en Avila; de los Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel, D. Felipe y D.ª Juana, en Granada; del Cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares; y de los Fonsecas, en Coca. Doménico Alejandro Francelli. Bartolomé Ordónez. 7. Sillérias de coro de San Benito el Real, en Valladolid; de la Catedral, en Santo Domingo de la Calzada, y de Santa María la Real, en Nájera. Andrés de Nájera. 8. Alonso González Berruguete. 9. Inocencio Berruguete. 10. La iglesia parroquial de Santiago. 11. Algunos patronatos y fundaciones de las casas de Verdosoto y de Gor. 12. Cruces procesionales de la iglesia parroquial de Mucientes. 13. El convento de Santa Catalina. 14. Honras por el alma de Felipe II. Pleito de la Universidad con los pintores que hicieron el túmulo. 15. La duquesa de Alba, D.ª María de Toledo, y el monasterio de Nuestra Senora de la Laura. 16. Estatuas orantes de los Duques de Lerma y de los Arzobispos de Toledo y de Sevilla. Pompeyo Leoni. Juan de Arfe. Lesmes Fernández del Moral. 17. Medina del Campo. Sus ferias. Sus artes. 18. El Monasterio de Santa María de la Vid. Hoy Colegio de Augustinos Filipinos. 19. Tudela de Duero. Retablo de la iglesia parroquial de Santa María. 20. Juan de Juni. Francisco Giralte. Gregorio Fernández. 21. Obras decorativas para la entrada en Valladolid de la reina Isabel de Valois. 22. Tordesillas. Gaspar de Tordesillas. Juan de Juni. Benito Rabuyate. Bartolomé Hernández. Pedro de la Torre. 23.

Toledo. Algunos documentos relativos á obras de arte. 24. El Burgo de Osma. Arando de Duero. 25. Medina de Rioseco. Resumen de las noticias adquiridas cerca de Juni. 26. Iglesias penitenciales. 27. Gregorio Martínez. 28. Esteban Jordán. 29. Diversas noticias relativas al monasterio de San Benito. 30. La iglesia parroquial de Nuestra Señora de San Lorenzo. 31. Retablos de las iglesias de Nuestra Señora del Pilar, y de San Pablo, en Zaragoza; de la catedral, en Huesca; y de la catedral en Santo Domingo de la Calzada. Damián Forment. 32. Los cuadros de Fuensaldana. 33. Felipe III y el Duque de Lerma en Valladolid. Los palacios reales. Noticias complementarias de Arte y de artistas. 34. Asuntos diversos y pequenas noticias. 35. Nota suplementaria concerniente á las estatuas de los Duques de Lerma. 36. Adición á los Archivios consultados. 37. Indices.]

Martin, J. B. Mélanges d'archéologie et d'histoire lyonnaises; par l'abbé J B. M., professeur d'archéologie chrétienne aux Facultés catholiques de Lyon. Fascicule 3. Petit in-8, 19 p. Lyon, imp. Vitte. 1902. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon.]

Marucchi, O. Le Catacombe di Albano. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 89.)

Mayr. Die altchristlichen Begräbnisstätten auf Malta. (Römische Quartalschrift, 15. Jahrg., 4. Heft.)

Mémoires de la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse. 2e série. T. 8 (13e de la collection). Première partie. In-8, 311 pages avec grav. Guéret, imprim. Amiault. 1901.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 23. In-8, 96 p. avec portraits et grav. Pontoise, imp. Paris. 1901.

Menasci, Guido. Gli angeli nell'arte. Firenze, F.lli Alinari (tip. G. Barbèra), 1902, in-8 fig., 157 p. e. 6 tav. L. 10.—

Michel, Karl. Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. (= Studien über christliche Denkmäler. Hrsg. v. Johs. Ficker. Neue Folge der archäolog. Studien zum christl. Altertum und Mittelalter. 1. Heft.) gr. 8⁰. X, 127 S. Leipzig, Dieterich, 1902. M. 3.20. [Inhalt: Vorwort. 1. Christliche Gebete. 2. Jüdische u. heidnisch-synkretistische Gebete. 3. Die Auswahl der Scenen auf den Denkmälern. 4. Die Entwicklung der Bildwerke bis zum 6. Jahrhundert. Register.]

Monti, Santo. Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como. 4⁰. IX, 567 p. Como, B. Nani & Co., 1902.

Morey, C. R. Note supplementari al De Rossi: Inscriptiones christianae urbis Romae. Vol. I. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 55.)

Müller, N. Koimeterien. Die altchristlichen Begräbnisstätten. (Realencyklopädie f. protestant. Theologie, 3. Aufl, X, S. 794.)

Müntz, Eugène. Études iconographiques. La Légende du Sorcier Virgile dans l'Art des XIV, XV et XVIe siècles. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 85.)

— Mathias Corvinus und die Renaissance. (In: S. Márki, Mátyás Király emlékkönyv, Budapest 1902.)

— Precursori e propugnatori del Rinascimento. Edizione interamente rifatta dall'autore e tradotta da Guido Mazzoni. Firenze, G. C. Sansoni (tip. G. Carnesecchi e figli), 1902. 8⁰. VI, 199 p. L. 3.50. [Biblioteca storica del Rinascimento, diretta da F. P. Luiso. I.]

Muther, Richard. Studien u. Kritiken. 2. Bd.: 1901. 2. Aufl. V, 290 u. 8. S. gr. 8⁰. Wien, Wiener Verlag, 1902. M. 8.—.

Omont, H. Inventaire du trésor et des objets précieux conservés dans l'église de l'abbaye de Saint-Denys en 1505. (Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris, XXVIII, S. 163.)

Orioli, Paolo. La Madonna nell' arte a Mantova. Mantova, tip. eredi Segna, 1901, in-8⁰. 135 p.

Ottenthal, E. v., und Osw. **Redlich.** Archiv-Berichte aus Tirol. Mitteilungen der 3. (Archiv-)Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 5. Bd. III. Thl. 3.—6. Hft. gr. 8⁰. (S. 129—384). Wien, W. Braumüller, 1901. Je M. 2.—.)

Paladini, Carlo. San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, La Rassegna Nazionale (Prato, tip.

succ. Vestri), 1901, in-16, 150 p. L. 2.—. [Dalla Rassegna Nazionale.]

Pallmann, Heinrich. Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 14.)

Palmoni. Die Darstellung der Opferung Isaks in der bildenden Kunst. (Ost und West. Illustr. Monatschr. f. mod. Judenthum, I, 10.)

Pastor, Hofr. Prof. Dir. Ludwig. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. 1. Bd. Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius' II. 3. u. 4. Aufl. gr. 8⁰. LXIII, 869. S. Freiburg i/B., Herder 1901. M. 12.—; geb. M. 14.—; auch in 12 Lfgn. à M. 1.—.

Pater, Walter. Die Renaissance. Studien in Kunst u. Poesie. Aus dem Engl. übertr. u. m. e. Einleitg. v. Wilh. Schölermann. Buchausstattung v. Fritz Schumacher. VIII, 323 S. gr. 8⁰. Leipzig, E. Diederichs, 1902. M. 5.—; geb. M. 6.—.

Ponsonailhe, Charles. Contribution à l'histoire de l'art sous la Révolution. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 516.)

— Les Saints par les grands maîtres. Hagiographie et Iconographie du saint de chaque jour. In-4, 399 p. avec grav. Tours, imp. Mame; lib. Mame et fils. [Bibliothèque illustrée.]

Privat, Edouard, et David **Cau-Durban.** L'Art français en Navarre sous Charles le Noble (1361-1425); par E. P. et D. C.-D., membres de la Société archéologique du midi de la France. In-8 carré, 15 p. Toulouse, imp. et lib. Privat. 1902. [Extrait des Mélanges Couture.]

Ricci, Serafino. La storia dell'arte e il classicismo moderno: prolusione al corso facoltativo gratuito di storia dell' arte per i licei e gli istituti secondari di Milano pronunciata il 9 maggio 1901 nell'aula magna del Liceo Beccaria. Milano, L. F. Cogliati, 1901, in-8, 53 p. L. —.50.

Riegl, Alois. Spätrömisch oder orientalisch? (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 93 u. 94.)

Rietschel, Prof. Georg. Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben. (= Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Hanns v. Zobeltitz, 5. Bd.) Lex. 8⁰. 160 S. mit 4 Kunstbeilagen und 152 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 4.—.

Roberti, Melchiorre. Le corporationi padovane d'arti e mestieri: studio storico-giuridico con documenti e statuti inediti. Venezia, tip. C. Ferrari, 1902, 4⁰. IX, 296 p. [Memorie del R. Istituto veneto di science, lettere ed arti, vol. XXVI, n. 8.)

Romani, Fedele. Poesia Pagana e Arte Christiana. 1. L'Inferno di Virgilio. 2. Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'arte cristiana. 4⁰. 70 p. Firenze & Roma, L. S. Olschki, 1902.

Rosenberg, Adolf. Handbuch der Kunstgeschichte. Mit 885 Abbildgn. im Text u. 4 Beilagen. Lex. 8⁰. VI, 646 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 12.—; geb. M. 15.—.

Rossi, Girolamo. Cimelii cristiani nella regione degli Intemelii. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 135.)

Roulet, Mary F. Nixon. Saint Anthony in Art, and other Sketches. Cr. 8vo. 72 p. Art & Book Co. 7/6.

Samson. Bild des guten Hirten in der alten Christenheit. (Pastor bonus, hrsg. v. P. Einig, XIV, 2.)

Saunier, Charles. Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire; Reprises et Abandons des alliés en 1815; Leurs conséquences sur les musées d'Europe. In-8, VIII, 191 pages et 12 planches. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 1902.

Schiedermair, L. Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern. (Forschungen zur Geschichte Bayerns, X, 2.)

Schmid, Prof. Dr. Max. Kunstgeschichte; nebst Geschichte der Musik u. Oper von Dr. Cl. Sherwood. 12.—13. Heft. (= Hausschatz des Wissens, 265, 268 u. 270. Heft.) gr. 8⁰. (S. 433—544 mit 2 [1 farb.] Taf.) Neudamm, J. Neumann, 1901—02. Je M. —.50.

Schnyder, W. Eine neue wichtige Entdeckung in den römischen Katakomben. (Schweizer. Kirchenzeitung, 1901, S. 221.)

Schönermark, G. Die Grenze des Einflusses morgenländischer Kunst auf die christliche. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 114.)

Schultz, Alwin. Kunst u. Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte.

2. Aufl. Abth. 1. Architektur u. Plastik. 2. Abth. Malerei u. vervielfält. Kunst. (= Das Wissen der Gegenwart. Deutsche Universal-Bibliothek f. Gebildete, 18 u. 21.) 8⁰. 277 S. mit 38 Vollbildern u. 120 Textabbildgn.; 245 S. mit 48 Vollbildern u. 42 Textabbildgn. Wien u. Prag, F. Tempsky, 1901. à M. 2.50.

Schultze, V. Kreuz und Kreuzigung. (Realencyklopädie f. protest. Theologie, 3. Aufl., XI, S. 90.)

— Kruzifix. (Realencyklopädie f. protest. Theologie, 3. Aufl., XI, S. 155.)

Seidel, Paul. Die ältesten Bildnisse der brandenburgischen Hohenzollern. (Hohenzollern-Jahrbuch, VI, 1902, S. 57.)

— Hohenzollern-Kalender. 1903. 1. Jahrg., hrsg. v. P. S. 36 S. m. Abbildgn. 1 farb. Taf. u. Wandkalender. hoch 4⁰. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 1.—.

Seidlitz, Woldemar v. Le pubblicazioni della „Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen" di Lipsia, dal 1895 al 1901. (L'arte, V, 1902, S. 189.)

Semeria, Giovanni, Barnabita. Letture stor.-artist.-religiose. Dogma, Gerarchia e Culto nella Chiesa primitiva. 8⁰. XIV, 418 p. Roma, F. Pustet, 1902.

Seydlitz, R. von. Shakespeare- und Bacon-Bildnisse. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 399.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl. 9. u. 10. Halbbd. gr. 8⁰. (5. Bd. 287 S.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt, 1901. M. 7.—. (Kplt.: M. 52.—; geb. M. 60.—.)

Smeaton, Oliphant. The Medici and the Italian Renaissance. (World's Epoch Makers.) Cr. 8vo, 296 p. T. & T. Clark (Edinburgh). Simpkin. 3/.

Smend. Altchristliche Darstellung der Taufe Christi. (Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, 7. Jahrg., Nr. 7.)

Soil, E. J. En Espagne; notes d'art et d'archéologie. (Bulletin de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, S. 205.)

— En Espagne. Notes d'art et d'archéologie, par E. J. S., juge au tribunal de 1re instance, vice-président de la Société historique et archéologique de Tournai. Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1902, In-8⁰, 140 p., grav. et plans hors texte. fr. 6.—. [Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.]

Spreti, Camillo. Memorie di pittori, scultori e incisori ravennati pubblicate per cura di Corrado Ricci. Ravenna, tip. lit. Ravegnana, 1902, 8⁰, 16 p.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 6. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustrierte Ausg. III.: Die Renaissance in Italien. Mit 323 Abbildgn. im Text u. 12 Farbendr. hoch 4⁰. VIII, 312 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. Geb. M. 7.—. — IV.: Die Renaissance im Norden u. die Kunst des 17. u. 18. Jahrh. VIII, 403 S. mit 415 Abbildgn. im Text u. 14 Farbendr. 1902. M. 7.—. — Das Mittelalter. Neubearb. v. Prof. Dr. Jos. Neuwirth. VIII, 414 S. mit 529 Abbildgn. im Text u. 6 Farbendr. 1902. M. 6.—.

Stroobant, Louis. Mélanges artistiques et historiques sur Malines, par L. S., membre des sociétés archéologiques de Malines, Gand et Bruxelles, secrétaire général du Congrès archéologique de 1897. Malines, L. et A. Godenne, 1897. In-8⁰, 15 p. fr. 1.—. [Tiré à 25 exemplaires.]

Strzygowski, Josef. Die neuentdeckte Pracht-Katakombe von Alexandria. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 112.)

— Hellas in des Orients Umarmung. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 40 u. 41.)

Stückelberg, E. A. Geschichte der Reliquien in der Schweiz. (= Schriften der schweizerischen Gesellschaft f. Volkskunde. Publications de la société suisse des traditions populaires. 1.) gr. 8⁰. CXVI, 324 S. mit 40 Abbildgn. Zürich (Börse), Schweizer Gesellschaft f. Volkskunde, 1902. M. 8.—.

Studio, The. General Index to the First 21 Vols. 1893—1901. Fol. Office. 6/.

Thoison, Eugène. Notes et documents sur quelques artistes intéressant le Gâtinais. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 430.)

Torr, Cecil. Jésus et Saint Jean dans l'art et suivant la chronologie. (Revue archéologique, 1902, Janvier-Juin, S. 14.)

Tourneux, Maurice. Contributions récentes à l'histoire de l'art français. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 168.)

Travers, Emile. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Normandie pendant l'année 1900; par M. E. T., secrétaire de la Société. In-8, 23 pages. Caen, impr. et libr. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie (t. 22).]

Tumpach, Josef. Manželství ve světle nejstarších památek a pammíků křesťanských. (Die Ehe im Lichte der ältesten christlichen Denk- und Grabdenkmäler.] 8⁰. 49 S. Prag, Selbstverlag, 1901.

— Význam a důležitost starokřesfanských památek a pomníků pro vědu a náboženství. [Bedeutung und Wichtigkeit der altchristlichen Denk- und Grabdenkmäler für die Wissenschaft und die Religion.] Gr. 8⁰. 106 S. Prag, Selbstverlag, 1901.

Urteile Arnold Böcklin's über Kunst und Künstler. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901/02, Sp. 5.)

Uspenski, Th. Die archäologischen Denkmäler Syriens. (Nachrichten des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel, VIII, 1902, Heft 2 u. 3.) [In russ. Sprache.]

Vasari, Giorgio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architetti scelte e annotate. 7.ª ediz. Vol. II-III. Torino, tip. Salesiana, 1902. 24⁰, 227, 253 p. à L. —.60. [Biblioteca della gioventù italiana, n. 14—15.]

— Narrazioni scelte dalle Vite di Giorgio Vasari a cura di Giuseppe Signorini, corredate da nozioni di storia dell'arte per Attilio Rossi. Firenze, G. Barbèra, 1901, in-16, 318 p. e ritratti. L. 2.—. [Collezione scolastica.]

Venturi, Adolfo. Storia dell'arte italiana. Vol. II: Dall'arte barbarica alla romanica. Milano, U. Hoepli (Roma, Unione coop. editrice), 1902. 8⁰ fig., XXIV, 674 p. con 506 incisioni in fototipografia. L. 20.—. [Inhalt: 1. L'arte nella Scizia. De' Goti nella Russia meridionale. I tesori di Szilágy-Somlyó e di Nagy-Szent-Miklós. — Diffusione delle arti de' Goti nell' Occidente: il tesoro di Pouan, la tomba di Childerico, la corazza detta di Teodorico, gli oggetti trovati a Gourdon. — L'arte ne' sepolcri de' Goti d'Italia a Nocera Umbra e a Castel Trosino. — Gli smalti barbarici. — L'arte de' Longobardi: il bassorilievo dell'Incoronazione d'Agilulfo, le corone di Monza e quelle visigotiche di Spagna, il reliquiario di Saint-Maurice, altri oggetti del tesoro di Teodolinda nella basilica di Monza. — La cassa intagliata della cathedrale di Terracina. Elementi barbarici nelle arti occidentali. 2. L'arte dal secolo VI al Mille circa: nell'esarcato di Ravenna, a Roma e sotto il regno longobardico. — La contesa degl'iconoclasti. Il periodo carolingio e quello degli Ottoni. — L'architettura prima e dopo l'arvento de' Longobardi. — Scultura decorativa dal secolo VI alla fine dell' VIII. — L'architettura carolingia e del tempo degli Ottoni. — Scultura dal secolo VIII al Mille. — Scultura di plutei, cibori, ecc. — La primitiva porta di San Zeno in Verona. — Intagli in legno, avorio e osso. — Metalli battuti, incisi, incrostati: l'altare d'oro in Sant'Ambrogio a Milano. — La pittura: dipinti murali, musaici, miniature, stoffe. 3. L'arte orientale e i suoi influssi sull'Italia. — L'architettura bizantine e araba. — La pittura: dipinti murali, i modelli greci e le loro imitazioni, pitture arabe; musaici bizantini di Sicilia, dell'Italia meridionale, di Venezia e di Milano; miniature greche dal secolo IX al XIII e imitazioni italiane; stoffe bizantine ricamate e stoffe arabo-sicule; vetri dipinti, ceramiche invetriate. — La scultura: rilievi figurati e ornamentali in marmo, in legno e in avorio; oreficeria a sbalzo, in ismalto, all'agemina; gemme incise, paste figurate, monete bizantine.]

— The Madonna: A Pictorial Representation of the Life and Death of the Mother of Our Lord Jesus Christ by the painters and sculptors of Christendom in more than 500 of their works. The Text translated from the Italian. With an introduction by Alice Meynell. Fol., 460 p. Burns & Oats. 31/6.

Verly, H. Les monuments cryptiques du nord de la France. (Extr. du Bulletin de la Commission historique du Nord, t. XXVI.) Lille, 1902.

Vetter, Ferdinand. Geschichte der Kunst im Kanton Schaffhausen. (Geschichte des Kantons Schaffhausen. Festschritt zur Bundesfeier 1901.)

Vitry, Paul. L'Art français, des origines à 1800, d'après les collections du Petit Palais (Exposition universelle de 1900). I : Moyen Age et Renaissance; II : XVIe et XVIIIe Siècles; par P. V., docteur ès lettres, professeur à l'Ecole nationale des arts décoratifs, attaché des musées nationaux. In-8, 38 p. Melun, Imp. administrative. 1902. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Vogler, C. H. Schaffhauser Künstler. (Festschrift der Stadt Schaffhausen zur Bundesfeier 1901.)

Vossler. Dante und die Renaissance. (Neue Heidelberger Jahrbücher, XI, 1.)

Waal, A. de. A travers les catacombes. Six récits tirés des premiers siècles de l'Eglise romaine. Traduit de l'allemand par l'abbé Bertrand, professeur au petit séminaire d'Avignon. Petit in-8, II, 404 p. avec grav. La Chapelle-Montligeon, imprim. et librairie de Notre-Dame-de-Montligeon. Paris, libr. Amat. 1902.

— Zur Iconographie der Transfiguratio in der älteren Kunst. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1. und 2. Heft.)

Warburg, A. Bildniskunst u. florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici u. seiner Angehörigen. Mit 5 Lichtdr. u. 6 Textbildern. 38 S. gr. 4°. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 6.—. [Inhalt: Vorbemerkung. Porträtkunst u. Publikum. Giotto u. Ghirlandajo. Stifterbildnis u. Votowachsfigur. Das Porträt des Lorenzo de' Medici. Die Begrüssungsdeputation auf der Treppe. Die Kinder: Piero, Giovanni u. Giuliano de' Medici. Poliziano, Matteo Franco u. Luigi Pulci. Das volkstümliche Element im Kreise des Lorenzo. Pulci u. Poliziano als Poeten des festlich bewegten höfischen Lebens. Gelegenheitskunst u. Einzelbildnis. Anhang.]

— Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480. Vortrag. (Sitzungsbericht VIII, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Warnecke, Dr. Georg. Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlichem Zusammenhange. Zur Einführg. erläutert. VIII, 448 S. mit 441 Abbildgn. u. 4 Farbdr. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 6.—; geb. M. 7.50.

— Kunstgeschichtliches Bilderbuch f. Schule u. Haus. 4., verm. Aufl. 49 S. m. III S. Text. gr. 4°. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 2.—; geb. M. 2.70.

— Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtl. Bilderbuch. 4., verm. Aufl. VIII, 113 S. gr. 8°. Ebd. 1902. M. 1.20; geb. M. 1.50.

Weisbach, Werner. Petrarca und die italienische Kunst. Vortrag. (Sitzungsbericht VIII, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Weizsäcker, P. Der „christliche Ritter". (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 14.)

— Zur Typologie und Allegorie des Spätmittelalters. 1. Noahs Trunkenheit am Maulbronner Chorgestühl. 2. Zum christlichen Ritter. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 131.)

Wherry, Albinia. Stories of the Tuscan Artists. With 53 Illusts. from their Works in Photogravure and Half Tones. 4to, 162 p. Dent. 10/6.

Wickenhagen, Dir. Dr. Ernst. Kurzgefasste Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik. Mit 1 Heliograv. u. 301 Abbildgn. im Text. VI, 318 S. gr. 8°. Stuttgart, P. Neff Verl., 1902. Geb. M. 5.—.

— Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik. 10. verm. u. verb. Aufl. gr. 8°. VI, 318 S. Stuttgart, P. Neff Verl., 1903. Geb. M. 3.75.

Wilpert, G. La croce sui monumenti delle Catacombe. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 5.)

Wölfflin, Heinrich. Die klassische Kunst. Eine Einführg. in die italien. Renaissance. Mit 112 erläut. Abbildgn. 2. Aufl. Lex. 8°. XIV, 271 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901. M. 9.—; geb. M. 10.—.

Z. Zur mittelalterlichen Tiersymbolik. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 49.)

Zeitschrift, Basler, f. Geschichte u. Altertumskunde. Hrsg. v. der histor. u. antiquar. Gesellschaft zu Basel. 1. Bd. 2 Hfte. gr. 8°. (1. Hft. 151 S. m. 4 Taf. u. 2 Karten.) Basel, R. Reich, 1901. M. 7.20.

Zippel, Giuseppe. Artisti alla Corte degli Estensi nel Quattrocento. (L'Arte, V, 1902, S. 405.)

Architektur.

Abatino, Giuseppe. Il Castello di Manfredonia. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 44.)

— I ruderi di un'antica Certosa Calabrese. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 89.)

Aitchison. St. Peter's, Rome. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 245.)

Ankert, H. Baumeister Balli. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XLI, 1.)

— Die Baumeisterfamilie Broggio. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 40. Jahrg., Nr. 3.)

Anthes. Die wiederhergestellte Stadtkirche von Friedberg in Hessen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 2.)

Artioli, R. La torre e il palazzo dei conti Anguillara. (Rivista d'Italia, 1902, August.)

Audiat, Louis. Beffroi à Saintes. (Rev. de Saintonge et d'Aunis, t. XXII, 1902, S. 176.)

Aufleger, Archit. Otto. Bauernhäuser aus Oberbayern u. angrenzenden Gebieten Tirols. Mit e. Vorwort v. Kunsthistor. Dr. Ph. Halm. 2. Abth.: 23 Taf. in Phototyp. u. 2 Taf in Farben-Lichtdr. gr. Fol. München, L. Werner, 1901. In Mappe M. 25.—.

Babeau, Albert. Sur le jardin des Tuileries au XVIIe et au XVIIIe siècle. (Mém. Soc. Hist. de Paris et Ile-de-France, 1901, t. XXVIII (1902), S. 37.)

Badia, Iodoco del. Il vecchio palazzo della parte guelfa [in Firenze]. Firenze, tip. L. Franceschini e C., 1902, 8⁰, 14 p.

Baier, Prof. D. Johannes. Geschichte der beiden Karmelitenklöster m. besonderer Berücksicht. des ehemaligen Reurerinnenklosters in Würzburg. gr. 8⁰. VIII, 136 S. m. 1 Abbildg. Würzburg, Stahel's Verl., 1902. M. 2.50.

Baldissera, Giacomo. Artegna antico castello comune e pieve del Friuli: notizie storiche. Udine, D. Del Bianco, 1901, in-8 fig., 250 p. L. 3.—.

Barbier, Alfred. L'Hôtel Sully, à Châtellerault, et Charles Androuet Du Cerceau, maître architecte du Roi (1594—1606); par A. B., de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-8, 31 p. avec grav. Poitiers, imprimerie Blais et Roy. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 25).]

Barbieri, Clemente. Le origini della chiesa di Santa Maria della Neve in Vigevano: documenti. Mortara-Vigevano, tip. A. Cortellezzi, 1901, in-16, 25 p. e 1 tav. L. —.50.

Barrière-Flavy. L'Abbaye de Marens et l'Eglise de Saint-Geniès, dans l'ancien comté de Foix (XIe—XIVe siècles). In-8, 23 p. Foix, imprim. et librairie Gadrat aîné. 1902. [Extrait du Bulletin périodique de la Société ariégeoise des sciences, lettres et arts (t. 8).]

Barth, G. Arabisches aus Toledo. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 156.)

Bauernhaus, Das, in der Schweiz. Hrsg. vom schweiz. Ingenieur- u. Architekten-Verein. (In 5 Lfgn.) (à 12 Taf.) gr. Fol. Zürich, Reproduktion und Verlag von Hofer & Co. (Dresden, G. Kühtmann), 1902. Subskr.-Pr. f. vollständig M. 38.45.

— Das, im Deutschen Reiche. 3.—5. Lfg. Dresden, G. Kühtmann. Je M. 8.—.

— Das, in Oesterreich-Ungarn und in seinen Grenzgebieten. Hrsg. vom österreich. Ingenieur- u. Architekten-Verein. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. (15 Taf.) gr. Fol. Dresden, G. Kühtmann, 1901. M. 11.25; Subskr.-Pr. f. vollständig M. 33.—.

Baumeister, R. Stadtbaupläne in alter und neuer Zeit. (= Zeitfragen d. christlichen Volkslebens, 27. Bd., 6. H.) 8⁰. 34 S. Stuttgart, Ch. Belser, 1902.

Beaurepaire-Froment, de. Château de Bruniquel. (La Tradition, 1901, S. 333.)

Beck. Ein Vorgänger des Stucco-Lustro-Stiles und Meister dieses Faches in Schwaben im 16. Jahrhundert. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 154.)

Bedford, Francis W. Baldassare Peruzzi. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 165.)

Behr, v. Romanischer Bogen im königlichen Schlosspark in Fischbach in

Schlesien. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 205.)

Bellodi, Rosolino. La basilica di S. Andrea in Mantova. (Emporium, 1901, November.)

Beltrami, Luca. Ancora il Ciborio e l'Altare d'oro nella Basilica di Sant' Ambrogio in Milano. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 147.)

— Basilica Palladiana. (Marzocco, 3 agosto 1902.)

— Fall of the Campanile of St. Mark's, Venice. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 429.)

— Gli avanzi nella Basilica di Santa Maria in Aurona. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 56.)

— L'antica casa dei Landriani in Via Borgonuovo-Milano. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 183.)

Benham, William. Old St. Paul's Cathedral. With a Photogravure and Illusts in Colour, and many others. Imp. 8vo, 80 p. Seeley. 5/; 7/.

Benoit, Camille. Saint Victor et l'Abbaye de St-Victor. (La Chronique des arts, 1901, S. 323.)

Berden, J. W. H. De Stichting van het Kasteel te Muiden. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 20.)

Bericht des Stadtrates von Luzern an den Tit. Grossen Stadtrat betr. Restauration des Rathauses am Kornmarkt. Luzern, Buchdruckerei J. Burckhardt, 1901.

Bermanschläger. Zur Baugeschichte der Kirche in Ebensee. (Christliche Kunstblätter, Linz, Haslinger, XLIII, 9.)

Bernich, Ettore. Cusano Mutri. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 10.)

— Gli architetti del Palazzo della Cancelleria in Roma. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 69.)

— L'arte in Puglia: Il Campanile di Soleto. S. Nicola di Bari. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 75 u. 139.)

Bernier, E. Chapelle à Chateauneuf. (Procès-verb. Soc. arch. Eure-et-Loir, t. X, 1901, S. 144.)

Berti, Ugo. Un restauro importante a Bologna. La Cappella di San Sebastiano. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 72.)

Bertin, G. E. Notice sur l'hôtel de la Vrillière et de Toulouse, construit de 1635 à 1642, par François Mansard. (Mém. Soc. Hist. de Paris et Ile-de-France, 1901, t. XXVIII (1902), S. 1.)

Besson, J. B. Notre-Dame de Chastres, ou Histoire anecdote et raisonnée du culte et du pèlerinage de la Sainte Vierge à Chastres (paroisse de Bar); par l'abbé B., curé-doyen de Lubersac, membre fondateur des Sociétés historiques et archéologiques de Tulle et de Brive. In-16, 311 p. et 7 planches. Tulle, impr. Mazeyrie; libr. Serre. Bar, par Corrèze, M. le curé. 1901. 2 fr. 50.

Bilson, John. Fountains Abbey. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 365.)

— Les origines de l'architecture gothique. Les premières Croisées d'Ogives en Angleterre. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 463; 1902, S. 213.)

— The beginnings of Gothic Architecture: Norman Vaulting in England. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1902, S. 350 u. 509.)

Blech, E. Die St. Maria Magdalenen-Kapelle zu St. Marien in Danzig. (Zeitschrift d. Westpreussischen Geschichtsvereins, H. XLIV.)

Blomfield, Reginald. The Italians at Fontainebleau. (The Architectural Review, 1901, S. 201.)

Blum, Ernst. Schweizerhäuser aus dem oberen Thurthal. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 42.)

Bobeau, Octave. Église de Saint-Laurent, près Langeais (Indre-et-Loire). (Bull. archéol. du Comité, 1901, S. 347.)

Bonnefon, Paul. Claude Perrault, architecte et voyageur. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 209 u. 425.)

Bonte, R. Schloss Sonnenberg, Burg und Thal. (Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, 32. Bd., 1901. Wiesbaden 1902. S. 190.)

Bordes, J., et U. **Nolibos.** La Chapelle du grand séminaire d'Aire-sur-l'Adour. Notice historique et descriptive; par MM. J. B. et U. N., clercs minorés. Petit in-8, 47 p. et grav. Aire-sur-l'Adour, imp. Saint-Vincent-de-Paul. 1902.

Bouw- en beeldhouwwerken, Oude, in Nederland en België. Afl. 1. Fol. (Plt. 1—6, m. 1 bl. tekst.) Compl. in 6 afl. bij inteek. Haarlem, H. Kleinmann & Co. à f. 2.50; afz. afl. f. 3.—.

Bouxin, Auguste. La Cathédrale Notre-

Dame de Laon (Historique et Description); par le chanoine A. B., vicaire de la cathédrale, aumônier de l'Institution des sourdes-muettes et des aveugles. 2e édition. In-8, VIII, 288 p. avec de nombreuses gravures et 6 planches en phototypie. Laon, imp. du Journal de l'Aisne. 1902. 4 fr. 50.

Bradley, M. C. and E. T. Westminster Abbey. Illusts. and Architectural Chapter by the late A. J. Grahame. With Introductory Chapter by the Dean. 4to, „Pall Mall Gazette". 1/.

Brakspear, Harold. Lacock Abbey, Wilts. (Archaeologia, Vol. 57, P. 1, S. 125.)

Brébisson, R. de. Monuments de Falaise. (Annuaire des cinq départ. de la Normandie, 69e année, 1902, S. 227.)

Bretholz, Dr. B. Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn. Hrsg. vom Gemeinderathe der Landeshauptstadt Brünn. gr. 4⁰. IX, 206 S. mit Abbildgn., Taf. u. 1 Farbendr. Brünn, (C. Winiker), 1901. M. 8.—.

(**Bricarelli,** C., S. J.) Roma e Bizanzio nella storia dell'architettura cristiana. (Civiltà cattolica, ser. XVIII, vol. IV, 1901, S. 147 u. 541.)

Broche, Lucien. La date de la chapelle de l'évêché de Laon. (Bulletin monumental, 1902, S. 499.)

Brochner, Georg. Buildings of Christian IV. (The Architectural Review, 1902, S. 41 u. 95.)

Brown, Horatio F. The Campanile of San Marco and The Loggetta of Sansovino. (The Architectural Review, 1902, S. 163.)

— J. Wood. The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Hist., Architect., and Artist. Study. 4⁰. XI, 176 p. with ground pl. and ill. of the church and convent. Edinburgh, O. Schulze & Co., 1902. 21/.

Brune, P. Travaux à la cathédrale de St.-Claude. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 130.)

Brutails, J. A. La question de Saint-Philbert-de-Grandlieu. (Bulletin monumental, 1902, S. 123.)

Buchkremer, Josef. Die Münsterkirche zu Aachen. (Die Rheinlande, März 1902, S. 7.)

Buchwald, Conrad. Zur Denkmalpflege in Breslau: 1. Das Haus Ring 7. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 117.)

Bühlmann, Prof. Josef. Die Bauformenlehre. 2. Aufl. (= Handbuch der Architektur. 1. Thl. Allgemeine Hochbaukunde. 2. Bd.) Lex. 8⁰. IV, 272 S. mit 310 Abbildgn. Stuttgart, A. Bergsträsser, 1901. M. 16.—; geb. M. 19.—.

Bulle, Heinrich. Zur Geschichte des Münchener Königsplatzes. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 20.)

Bulteau. Monographie de la cathédrale de Chartres; par l'abbé B., membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. 2e édition, revue et augmentée. T. 3. In-8, 352, LII p. avec grav. Chartres, imprim. Garnier; libr. Selleret. 1902.

Burgemeister, Ludwig. Die ehemalige kaiserliche Burg zu Breslau. (Zeitschrift d. Vereins f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens, 36. Bd., 2. Heft.)

— Zur Denkmalpflege in Breslau: 2. Das Haus Ring 2. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 122.)

Butler, W. The Cathedral Church of Holy Trinity, Dublin. (Christ Church.) Cr. 8vo. E. Stock. 1/6.

Callet, A. L'Hôtel de Savoisy. Une démolition rue Pavée. In-8, 12 pages avec grav. Lille, imprimerie Lefebvre-Ducrocq. 1902. [Extrait de la Cité, bulletin historique du IVe arrondissement.]

Calzini, Egidio. Il palazzo comunale e l'antica „Loggia" del popolo ascolano tornata in luce. (L'Arte, V, 1902, S. 263.)

— La chiesa ed il convento dell' Annunziata in Ascoli Piceno. (Rassegna bibliografica dell' arte, V, 1902, S. 4.)

Carbon. L'Antique Chapelle de Notre-Dame-d'Ayde, au territoire de Cazouls-lès-Béziers; par M. C., chanoine honoraire. In-16. 31 p. avec grav. Montpellier, impr. de la Manufacture de la Charité. 1901.

Casati, C. Chapelle de Courcelles. (Le Républicain orléanais, 26. Oktob. 1902.)

Cauchon, Victor. Monographies de l'église de l'abbaye et de l'église paroissiale Saint-Jacques de Montebourg; par l'abbé V. C., curé d'Ozeville. In-8, 51 p. et grav. Caen, imp. Delesques. 1902

[Extrait de l'Annuaire de l'Association normande (1901)]

Chabeuf, Henri. Chapelle du château de Verrey-sous-Drée (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 398.)

Chalvet de Rochemonteix, Ad. de. Les Eglises romanes de la Haute-Auvergne; par A. de C. de R., vice-président de la Société des lettres, sciences et arts „la Haute-Auvergne". Préface du comte R. de Lasteyrie, membre de l'Institut, professeur d'archéologie à l'Ecole des chartes. In-4, CVIII, 533 p. avec fig. et carte. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Picard et fils. Clermont-Ferrand, lib. Guyot et Busson. 1902.

Champneys, Basil. Charterhouse. (The Architectural Review, 1902, S. 171 u. 199.)

Chapelle Notre-Dame de Grâce, La, à Honfleur. (L'Ami des monuments, XVI, S. 7.)

Chapmann, Frederic. Ancient Royal Palaces in and near London. Drawn in Lithography by Thomas R. Way, with Notes, compiled by F. C. Fol., 184 p. and plates. J. Lane. 21/.

Charvet, L. Sébastien Serlio à Fontainebleau. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 657.)

Chiara, Biagio. Castello di Novara. (Emporium, 1902, September.)

Cioni, M. Il palazzo vicariale di Certaldo. (Miscellanea storica della Valdelsa, a. X, n. 28.)

Cipolla, Carlo. La Chiesa di San Lorenzo a Verona. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 121.)

Clausse, Gustave. Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs (XVe et XVIe siècles); par G. C., architecte, membre des Académies des beaux-arts de Rome (Saint-Luc) et de Florence. T. 2: Antonio da San Gallo (le jeune). Grand in-8, 437 p. avec grav. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Leroux. 1901. fr. 15. [Inhalt: Introduction. État de la ville de Rome et de la Société Romaine au commencement du XVIe siècle. Jules II; Léon X; Clément VII; Paul III, Farnèse; Antonio da San Gallo (le jeune). Rome: Premiers travaux; Église de Santa Maria da Loreto; Palais Farnèse. Civita-Vecchia: Forteresse; Enceinte fortifiée. Caprarole: Forteresse. Rome: Basilique de S.-Pierre; Période 1—4. Viterbe: Église de S. Maria della Quercia. Rome: Palais Palma (Baldassini); Palais de la Zecca ou Banco di San Spirito; Palais Cervia; Palais pour Raphaël via Giulia; Église de S. Jean des Florentins; Palais Regis ou La Farnesina de' Baullari; Église de S. Jacques des Espagnols; Chapelle du cardinal Alborenze; Palais du Vatican; Restauration des Loges; Villa Madame; Église de S. Jacques des Incurables. Florence: Casa mia; Palais Valori aujourd'hui Altoviti; Palais Pucci. Lorette: Basilique; Palais Apostolique. Foligno: Chapelle du Saint-Sacrement. Orvieto: Le Puits de Saint-Patrice; Chapelle de l'Adoration des Mages. Rome: Chapelle du Cardinal Cesi dans l'église de S. Maria della Pace. Mont-Cassin: Tombeau de Pierre de Médicis. Montefiascone: Travaux de fortification. Parme et Plaisance. Ancône. Nepi. Rome: Château Saint-Ange. Florence: Cittadelle del Basso. Castro: Fortifications; Palais; Église. Rome: Tombeaux des Papes Léon X et Clément VII; Entrée triomphale de Charles-Quint. Travaux divers. Rome: Fortifications; Porte San Spirito; Église du Saint Esprit; Chapelle Pauline; Salle Royale. Pérouse: Citadelle; Église Sant' Angelo. Rome: Habitation d'Antonio da San Gallo; Palais San Gallo, aujourdh'ui Sachetti. Le Velino: Mort d'Antonio da San Gallo (le Jeune); Antonio da San Gallo (le Jeune), sa vie privée, sa famille; Les dessins d'Antonio da San Gallo (le Jeune).]

Cloquet, L. Abbaye de Parc. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 315.)

— Ancienne église des Carmes chaussés. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

— Église Saint-Piat, à Tournai. (Gilde de S. Thomas et de S. Luc, Bull. XXX.)

— Essai sur la décoration architectonique. Sources de décor. La figure humaine. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 481.)

— La beauté de Saint-Pierre de Rome. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 135.)

Cocchi, Arnaldo. Il monastero di monte Oliveto presso Firenze. (Foglie d'olivo: note storiche. Firenze, stab. tip. Pellas, Cocchi e Chiti succ., 1901.)

Colombo, Antonio. Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 59 u. 67.)

Conti, Angelo. La Chiesa di S. Ambrogio. (Marzocco, 5 gennaio 1902.)

Coomans, J. Ypres. Collégiale de Saint-Martin, par J. C., ingénieur-architecte. Gand, A. Siffer, 1901. In-4⁰, 9 p. à 2 col. par page et pll. hors texte. fr. 1.—.

Corlette, Hubert C. The Chathedral Church of Chichester. A Short History and Description of its Fabric, with an Account of the Diocese and See. (Cathedral Series.) With 45 Illusts. Cr. 8vo, VIII, 128 p. G. Bell. 1/6.

Correll, Ferdinand. Deutsche Fachwerkbauten der Renaissance. Eine Sammlung hervorrag. Holzbauten. Mit erläut. Text v. Konserv. Dr. Hans Stegmann. 2. Serie. (30 Lichtdr.-Taf. mit IV S. Text.) 40,5×29,5 cm. Berlin, B. Hessling (1902). In Mappe M. 18.—.

— Freitreppen u. Portale vom Mittelalter bis zur Neuzeit. 50 Lichtdr-Taf. gr. 4⁰. Frankfurt a/M., H. Keller, 1902. In Mappe M. 25.—.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France, à Rome, avec les surintendants des bâtiments, publiée, d'après les manuscrits des Archives nationales, par MM. Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, sous le patronage de la direction des beaux-arts. T. 11. (1754-1763). In-8⁰, 508 pages. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. Paris, libr. Charavay. 1901.

Corso, Cav. Dott. Diego. Il santuario di Maria SS.ma del Carmelo su monte Poro. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 140.)

Cortez, Fernand. L'Eglise de Saint-Maximin (Var). Note complémentaire sur la date de son achèvement; par M. F. C, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 8 pages. Paris, Impr. nationale. 1902. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Coutan. L'Ancienne Cathédrale d'Avranches. Réponse au discours de réception de M. Georges de Beaurepaire, par M. le docteur C., président de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. Petit in-8, 16 pages et plan. Rouen, imp. Gy. 1902.

Croy, J. de. Château de Chambord. (Mém. Soc. archéol. et hist. de l'Orléanais, t. XXVIII, 1902, S. 573.)

Dangibeaud, Ch. Églises de la Charente-Inférieure. (Recueil de la Comm. des arts et mon. hist. de la Charante-Infér., 1902, S. 44.)

Decamps, Gonzalès. La chapelle de Notre-Dame dite „au Soleil", près de la porte d'Havré à Mons, par G. D., avocat. Mons, imprimerie Dequesne-Masquillier et fils, 1901. In-8⁰, 14 p. fr. —.50. [Extrait des Annales du Cercle archéologique de Mons, t. XXX.]

Dechant, Reg.-Bauf. Felix. Das Jagdschloss Falkenlust, e. rhein. Baudenkmal Cuvilliés'. Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. 23 Lichtdr.-Taf. nach photogr. Aufnahmen von J. Grewe, 2 Taf. mit Grundrissen u. Schnitt, nebst Text nach urkundl. Material. 24 S. gr. Fol. Aachen, O. Müller, 1901. In Mappe M. 25.—.

Degiovanni, Pietro. Il Castello di Tenda. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 149.)

Dehio, Prof. G. Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden? 8⁰. 15 S. Strassburg, K. J. Trübner, 1901. M. —.50.

Delignières, É. Un grand fauconnier du XVIᵉ siècle au portail de l'église de Saint-Vulfran, à Abbeville. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 280.)

Demaison, Louis. La cathédrale de Reims, son histoire, les dates de sa construction. (Bulletin monumental, 1902, S. 3.)

— La Cathédrale de Reims; Son histoire; les Dates de sa construction; par L. D., membre de la Société française d'archéologie. In-8, 58 p. et grav. Caen, impr. et lib. Delesques. 1902. [Extrait du Bulletin monumental.]

Demay, Charles. Cathédrale d'Auxerre. (Bull. Soc. sc., histor. et nat. de l'Yonne, 1901 (Auxerre 1902), S. 249.)

Denisart, Raoul. Le Portail du couvent des Cordeliers de Chartres et ses inscriptions. Petit in-8, 14 p. et grav. Caen, imp. Delesques. 1902. [Extrait du Compte rendu du soixante-septième congrès archéologique de France, tenu en 1900 à Chartres.]

Descrizione del duomo di Milano. Arona, tip. Cazzani, 1901, in-16, 60 p.

Dethlefsen, R. Die Wiederherstellung der ehemaligen Johanniterkirche in Zielenzig (Neumark). (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 17 u. 28.)

Diesbach, Max de. Le château de Greng. Extrait des Etrennes fribourgeoises pour 1901. Fribourg. Imprimerie Fragnière frères, 1900.

Dietrichson, Prof. Dr. L., und Archit. H. **Munthe.** Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit u. Gegenwart. Mit 1 Uebersichtskarte und 31 Taf. nach alten Denkmälern und nach Ausführgn. v. H. E. Schirmer, G. Bull, Thap-Meyer etc., sowie üb. 220 Textabbildgn. 2. [Titel-] Aufl. gr. Fol. XII, 128 S. Dresden, G. Kühtmann, 1901. M. 45.—.

Dijon, H. L'Eglise abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné (Histoire et Archéologie); par dom H. D. In-4, XXVIII, 898, LXXXIX, p. avec grav. Grenoble, imprim. Allier frères; libr. Falque et Perrin. Paris, lib. Picard et fils. 1902. [Tiré à 500 exemplaires, numérotés.]

Dion, A. de. L'Eglise de Montfort-l'Amaury et ses vitraux; par le comte A. de D., président de la Société archéologique de Rambouillet. In-8, 87 p. avec planches dans le texte et hors texte. Tours, imprim. Deslis frères. 1902.

Ditchfield, P. A. The Cathedrals of Great Britain. Their History and Architecture. With numerous Illusts. by Herbert Railton, J. A. Symington, H. M. James, &c. Cr. 8vo, XII, 452 p. Dent. 7/6; 9/.

Dixon, William Hepworth. Her Majesty's Tower. Popular Ed. With an Introduction by the Rev. W. J. Loftie. Including 16 Coloured Plates and a Plan. 2 vols. Roy. 8vo, 508, 528 p. Cassell. 12/.

Dönges, Bergsch.-Lehr. C. Geschichte der evangel. Stadtkirche u. Kirchengemeinde zu Dillenburg. Eine Festschrift, zum 400. Jubiläumstag der Kirchweihe im Auftrage des histor. Vereins bearb. 25. XII. 1501—1901. 52 S. gr. 8⁰. Dillenburg, M. Weidenbach in Komm., 1901. M. —.60.

Donny, G. La brasserie du Paon. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

Douglas, Langton. The Cathedral of Siena. (The Architectural Review, 1901, S. 182.)

Dubois, Pierre. Église de Champagne. (Bull. Soc. Antiq. de Picardie, 1901 (1902), S. 175.)

Duc, J. A. Symbolisme architectural de la cathédrale d'Aoste. Aosta, Tip. cattolica, 1901, in-16, 11 p.

Ducourtieux, Paul. Monuments de Limoges. (Bull. de la Soc. archéol. et histor. du Limousin, t. LII, 1902, S. 54.)

Dumay, Gabriel. La Chapelle Saint-Nicolas, dite Jehannot-Bar, d'Arnay-le-Duc (1451-1791). In-8, 60 p. Beaune, imprim. Batault. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie (1900).]

Dupont. Notice sur Saint-Samson-de Pomont, ancienne paroisse aujourd'hui réunie à Cisay; par M. l'abbé D., curé de la Trinité-des-Lettiers. Petit in-8, II, 48 pages avec grav. La Chapelle-Montligeon, imprim. de Notre-Dame-de-Montligeon. Gacé (Orne), librairie Lépine. 1902.

Durando, Edoardo. Alcune notizie sulla chiesa di S. Maria di Beceto. (Miscellanea saluzzese. Pinerolo, tip. Chiantore-Mascarelli, 1902.)

Durm, Ob.-Baudir. Prof. Dr. Josef. Die Baukunst der Renaissance in Italien. (= Handbuch der Architektur. Hrsg. von Geh. Baur. Prof. Dr. Eduard Schmitt. 2. Tl. Die Baustile. Historische und technische Entwickelung. 5. Bd.) Lex. 8⁰. VII, 564 S. mit 558 Textillust., sowie 5 in den Text eingeh. Farbendr.-Taf. Stuttgart, A. Bergsträsser, 1903. M. 27.—; geb. M. 30.—.

— Die Kuppel der Maria dell' Umiltà in Pistoja u. die Kuppel der Sa. Maria di Carignano. 2 Grossconstructionen der italien. Renaissance. [Aus: „Ztschr. f. Bauwesen".] 10 S. m. Abbildgn. u. 4 Kpfr.-Taf. gr. Fol. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1902. M. 10.—.

— Grossconstructionen der italienischen Renaissance. (Fortsetzung.) C. Die Kuppel der Maria dell' Umiltà in Pistoja. D. Die Kuppel der Sa. Maria di Carignano. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 13 u. 161.)

Duval, Louis. Travaux d'art exécutés à l'abbaye de Notre-Dame de Silly-en-Gouffern, aux seizième et dix-septième siècles. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 525.)

Ebel. Das Wetzlarer Skizzenbuch und die ersten Giebel auf der Hoffront des Otto Heinrichs-Baues in Heidelberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 434 u. 486.)

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. 4. Lfg. (S. 145—192 m. Abbildgn. u. 4 [1 farb.] Taf.) Fol. Berlin, E. Wasmuth, 1901. M. 12.50.

— Eine Burgenfahrt. Tagebuchblätter v. e. im Herbst 1901 im Allerhöchsten Auftrage Sr. Maj. des deutschen Kaisers unternommenen Studienreise. VIII, 68 S. m. Abbildgn. Lex. 8⁰. Berlin, E. Wasmuth, 1901. M. 6.—.

— Führer durch die Hohkönigsburg. 39 S. mit Abbildgn. Berlin, E. Wasmuth, 1902. M. —.50.

Egger, Hermann. Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des Sienesischen Skizzenbuches. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXIII, 1902, Heft 1, S. 1.)

— Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sieneser Skizzenbuches. (= Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 23. Bd. 1. Heft.) Fol. 44 S. mit 2 Taf. u. 29 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1902. M. 12.—.

Ehrhardt, Baur. Dombaumstr. E. Der Dom in Bremen. Handbuch u. Führer. 31 S. m. Abbildgn. 8⁰. Bremen, (G. A. v. Halem), 1902. M. —.50.

Eichholz, P. Zwei Edelhöfe in Eltville a. Rh. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 117 u. 127.)

Enlart, Camille. Manuel d'archéologie française, depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première partie: Architecture; par C. E., ancien membre de l'Ecole française de Rome, membre résidant de la Société des antiquaires de France. I: Architecture religieuse. In-8, XX, 816 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1902.

Entwurf zum Thurmausbau der Petrikirche in Kulmbach. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 14.)

F[abriczy], Cornelius von. Der Palast Francesco Sforza's in Venedig. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 329.)

— Die Geschichte der Stiftung der Capp. Grifo in S. Pietro in Gessate zu Mailand. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 487.)

— Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis. III, 132 S. gr. 8⁰. Stuttgart, O. Gerschel in Komm., 1902. M. 10.—. [Inhalt: 1. Der Barberinische Codex. 2. Das Sieneser Skizzenbuch. 3. Die Handzeichnungen in den Uffizien. 4. Handzeichnungen in der florentiner Nationalbibliothek. 5. Zeichnungen im Besitz H. von Geymüllers. Register.]

— Gaspare Romano, di nuovo. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 139.)

— Giuliano da Sangallo. I. Chronologischer Prospekt der Lebensdaten und Werke. II. Erläuterungen und Quellenbelege. III. Urkundliche Beilagen. (Beiheft zum XXIII. Bande des Jahrbuches der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1902, S. 1.)

Farcy, Louis de. La chapelle de la Vraie-Croix, à l'abbaye de la Boissière. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 306.)

— La chapelle du Château d'Angers. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 311.)

— Les fouilles de la cathédrale d'Angers. (Bulletin monumental, 1902, S. 488.)

— Monographie de la cathédrale d'Angers. Le Mobilier. In-4, 329 p. et grav. en noir et en coul. Lille, imprim. Desclée, de Brouwer et Cᵉ. Angers, Josselin. 1901.

Fattori, Onofrio. Ancora della „Cappella Oliva" di Monteflorentino. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 6.)

Faulwasser, Archit. Julius. Die St. Michaelis-Kirche in Hamburg. gr. 4⁰. VIII, 184 S. m. 83 Abbildgn. u. 20 Lichtdr.-Taf. Hamburg, G. W. Seitz Nachf., 1901. M. 12.—; geb. M. 15.—.

Felden, Pfr. Emil. Protestantische Kirchen in Deutschland. (= Flugschriften des Frankfurter Verlags, VII.) gr. 8⁰. 76 S. Frankfurt a. M., Neuer Frankfurter Verlag, 1902. M. —.75.

Ferrante, Don. Santa Chiara. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 28.)

Ferrari, Giulio. Il Duomo di Piacenza. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 21.)

Fierens-Gevaert, H. Études d'art ancien et moderne. Série B: temps modernes. L'hôtel de ville de Paris. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1902. Gr. in-4⁰, 79 p., figg., gravv. et pll. hors texte. fr. 7.50. [Extrait de la Revue de l'art ancien et moderne.]

— L'Hôtel de ville de Paris. In-4, 83 p. avec grav. et planches. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. de l'Art ancien et moderne, 60, rue Taitbout. 1902. [Extrait de la Revue de l'art ancien

et moderne. — Etudes d art ancien et moderne (série B: Temps modernes).]

Fletcher, Banister and Banister F. A History of Architecture on the Comparative Method. For the Student, Craftsman, and Amateur. 4th ed. Revised and enlarged. With 256 Plates, comprising 1,300 Illusts. 8vo, XLII, 531 p. B. T. Batsford. 21/.

Fleury, Gabriel. Fortification du Mans. (La province de Maine, t. IX, 1901, S. 23 u. 49.)

— Note archéologique sur l'église des Loges-en-Coudrecieux (Sarthe); par G. F., membre de la Société française d'archéologie. In-4, 16 p. et grav. Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin. 1902.

— le comte (Émile Félix). Le Palais de Saint-Cloud. Ses origines; Ses hôtes; Ses fastes; Ses ruines. In-4, VII, 313 p. avec illustrations hors texte et dans le texte. Corbeil, impr. Crété. Paris, lib. Laurens. (1902.) [Il a été tiré 15 exemplaires sur japon, numérotés I à XV, et 1,100 ex. numérotés 1 à 1100.]

Forts, Philippe Des. Le Château de Villebon; par P. Des F., membre de la Société française d'archéologie. Petit in-8, 36 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1902. [Extrait du Compte rendu du soixante-septième congrès archéologique de France, tenu en 1900 à Chartres.]

— Le transept de l'église de Jumièges. (Bulletin monumental, 1902, S. 210.)

Fortunato, Giustino. Il castello di Lagopésole. Trani, V. Vecchi, 1902. 8⁰, 271 p. [Notizie storiche della valle di Vitalba, V.]

Frage, Zur, der Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 3.)

Fraschetti, Stanislao. L'architetto del palazzo della Cancelleria. (Fanfulla della Domenica, 1902, 9 marzo.)

— Palazzo di Montecitorio. (Fanfulla della Domenica, 1902, 5 gennaio.)

Frey. Ein interessantes Baudenkmal mittelalterlicher Baukunst in Livland. (Monatsschrift f. den Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 7. Jahrg., Nr. 4.)

Frutaz, F. G. Le château de Verrès et l'inventaire de son mobilier en 1565. (Atti della società di archeologia e belle arti della provincia di Torino. Vol. VII. fasc. 3. Torino, f.lli Bocca (tip. Paravia), 1901.)

Gabeau, Alfred. La pagode de Chanteloup et le tombeau du duc de Choiseul. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 193.)

Galabert, F. Villages fortifiés en Languedoc. (Bull. archéol. Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, 1901, S. 333.)

Gardella, Odoardo. I campanili di Ravenna. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 161.)

Gause, Emil. Der Einfluss des christlichen Cultus auf den Kirchenbau, besonders auf die Anlage des Kirchengebäudes. Inaug.-Diss. Jena. 8⁰. 86 S.

Gebhardt, Fr. Zwei wenig bekannte Kirchenbauten der Nördlinger und Dinkelsbühler Bauhütte im Württembergischen Ries. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 1.)

Geigel, F. Gefährdung des Strassburger Münsters. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 6.)

Geistberger. Kirchenbauten und Restaurationen. (Christliche Kunstblätter, Linz, Haslinger, XLIII, 8.)

Germain de Maidy, L. Le texte grec du portail des Cordeliers-de-Chartres. (Bulletin monumental, 1902, S. 230.)

Gerspach. Le Campanile de Saint-Marc. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VII, S. 2.)

Gheyn, Van den. De hoofdkerk Sint Bavo te Gent, met tekst van kanunnik van den G., bestuurder van het Sint-Lievensgesticht te Gent. Gand, De nederlandsche boekhandel, (1902). Album in-folio de 12 p. de texte et 16 planches en phototypie. 30 fr.

— La cathédrale Saint-Bavon à Gand, avec texte du chanoine van den G., supérieur de l'Institut Saint-Liévin à Gand. Gand, La Librairie néerlandaise, (1902). Album in-folio de 12 p. de texte et 16 planches en phototypie. 30 fr.

Giebelbauten und Portale, Charakteristische, in Danzig aus der Zeit vom 14. bis 18. Jahrh. 60 Bl. Lichtdrucke nebst e. Vorwort. Hrsg. vom westpreuss. Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Danzig. Nach Aufnahmen v. R. Th. Kuhn. (Mappentitel: Alt-Danzig.) gr. 4⁰. VII S. Text. Danzig, L. Saunier in Komm., 1901. In Mappe M. 18.—.

Gillard, G. Les Ruines du château de

Gallardon; par le docteur G. G. In-8, 15 p. et grav. Caen, imp. Delesques. 1902.

Giorgi, Cosimo de. La Cattedrale di Nardò. (Rassegna Pugliese, 1901 Oktober.)

Giovannoni, G. Recenti studi sulle origini dell'architettura lombarda. (Nuova Antologia, 1902, 1. Juli.)

Giustino, p. dal Borgo S. Sepolcro, capp. Relazione dell'antico santuario di Montecasale. Nuova ediz., con correzioni ed aggiunte. Firenze, tip. s. Giuseppe di G. Rangoni, 1901, 16⁰ 62 p.

Godkin, G. S. The Monastery of San Marco. Illust. 8vo, VII, 130 p. Dent. 3/6.

Goodyear, W. H. Architectural refinements in Italian churches. (American Journal of Archaeology, 2 series, vol. 6, Nr. 2.)

Gotch, J. Alfred. Early Renaissance Architecture in England. A Historical and Descriptive Account of the Tudor, Elizabethan, and Jacobean Periods, 1500—1625. For the use of Students and others. With 87 Collotype and other Plates and 230 Illusts. in the Text. Roy., 304 p. Batsford. 21/.

Gower, Lord Ronald Sutherland. The Tower of London. With numerous Illusts. Vol. I—II. Norman, Plantagenet, and Tudor Times. Roy. 8vo, 244, 202 p. G. Bell. 21/; 21/.

Gr., v. Von der Engelsburg. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901/02, Sp. 394.)

Graevenitz, G. v. Das Castello di Milano. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901/02, Sp. 25.)

— Die Brandenburg-Kapelle in der Kirche Maria dell'Anima zu Rom. (Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 468.)

Grandmaison, Ch. de. La chapelle de Seigne, à Bléré (Indre-et-Loire). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 83.)

— Projet de restauration des autels du choeur de Saint-Martin de Tours. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 207.)

Grisar, H. Il monastero primitivo di S. Gregorio Magno al Celio. (Civiltà cattolica, ser. 18, vol. 6, S. 711.)

Grösser, M. Gothische Bauwerke. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 68.)

Guédy, Henry. Dictionnaire d'architecture, donnant l'explication de tous les termes employés en architecture (beaux-arts, jurisprudence et travaux publics); par H. G., architecte. Petit in-8 à 2 col., II, 520 p. avec fig. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, librairie Béranger. 1902.

Guibert, Louis. Un livre sur l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. In-8, 32 p. et grav. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux. 1902.

Guide to the Westminster Cathedral. A Brief Survey of its History from 1865 to 1902. With Illusts. Cr. 8vo, 66 p. Burns & Oates. 6d.

Guiffrey, Jules. Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, publiés par M. J. G. T. 5: Jules Hardouin-Mansard et le duc d'Antin (1706-1715). In-4 à 2 et 3 col., 1.061 p. Paris, Imprim. nationale; libr. Leroux. [Collection de documents inédits sur l'histoire de France (3e série: Archéologie).

Gurlitt, Cornelius. Die Westtürme des Meissner Domes. 47 S. m. 41 Abbildgn. gr. 8⁰. Berlin, E. Wasmuth, 1902. M. 1.50.

Gussalli, Emilio. Una villa lombarda del settecento. (Emporium, 1902, April.)

Häffner, Leonh. Ueber das sog. Baumeisterhaus in Rothenburg o. T. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 601.)

Haeghen, Vict. van der. Façade de maison de 1666. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

Hahn, E. Steinmetzzeichen des 16. Jahrhunderts in St. Gallen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 190.)

Hahr, A. Handbok i arkitekturens historia. 1: a hft. 8⁰. 48 S. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 75 öre.

Halaváts, Gyula. Mikor épült a Dévai evangelikus reformatus templom? [Wann wurde die evang.-reform. Kirche zu Déva erbaut?] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 74.)

Hallett, Cecil. Fontevrault. (The Architectural Review, 1902, S. 210.)

Happel, Ernst. Geschichte und Beschreibung der Ruine Felsberg, Altenburg und Falkenstein. (= Hessische Burgen, 3.) 8⁰. 26 S. Cassel, C. Vietor. 1902.

— Geschichte und Beschreibung der Ruine Vogelberg bei Volkmarsen. (= Hessische Burgen, 1.) 8⁰. 31 S. m. 4 Ansichten u. 1 Grundriss. Cassel, C. Vietor, 1902. M. —.50.

Hartung, Reg.-Baumstr. Prof. Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Orig.-Aufnahmen. 8. Lfg. (25 Lichtdr.-Taf.) 48×32,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, (1902). In Mappe M. 25.—.

Hasak, Reg.- u. Baur. Max. Der Kirchenbau. (= Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung v. Proff. Oberbaudir. Dr. Jos. Durm u. Geh. Reg.- u. Baur. Herm. Ende hrsg. v. Geh. Baur. Prof. Dr. Ed. Schmitt. 2. Tl. Die Baustile. Historische u. technische Entwicklg. IV. Bd. Die roman. u. die got. Baukunst. 3. Heft.) Lex. 8⁰. VI, 278 S. mit 291 Textabbildgn. u. 19 Taf. Stuttgart, A. Bergsträsser, 1902. M. 16.—; geb. M. 19.—.

Hauck, A. Kirchenbau. (Realencyklopädie f. protest. Theologie, 3. Aufl., X, S. 774.)

Haupt, Prof. Archit. Dr. Albrecht. Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Neue Forschungsergebnisse über die Heidelberger Renaissancebauten. 93 S. m. Abbildgn. u. 11 Taf. Lex. 8⁰. Frankfurt a/M., H. Keller, 1902. M. 5.—.

—; Friedrich H. **Hofmann.** Vom Otto Heinrichs-Bau in Heidelberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 561.)

— R. Die Kirche zu Oldenburg in Wagrien und die Anfänge des Backsteinbaues. (Allgemeine Ztg., München 1902, Beilage Nr. 146.)

— — Die Ruinen der Klosterkirche zu Witsköl und die Anfänge des Backsteinbaues. (Allgemeine Ztg., München 1902, Beilage Nr. 94.)

Hechfellner, M. Geschichte des Schlosses Thaur. Gymnas.-Progr. Innsbruck. 8⁰. 45 S.

Heins, A. et M. Le Beffroi. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

— Armand. Porte d'entrée monumentale. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

Helfert, J(oseph Alexander) Frhr. v. Die Herstellung des Riesenthores von St. Stephan und die Wiener Secession. Als Mscr. gedruckt. 4⁰. 10 S. (Wien, R. Brzezowsky & Söhne), 1902.

— Die Wiederherstellung der Burg Karls-Tein in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 1.)

Henking, K. Das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen. (Geschichte des Kantons Schaffhausen. Festschrift zur Bundesfeier 1901.)

Heppe, Herm. Ed. Das deutsche Thor in Metz. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 49.)

Hérard, P. Recherches archéologiques sur les abbayes de l'ancien diocèse de Paris; par P. H., architecte. I, Maubuisson (6 planches); II, Vaux-de-Cernay (9 planches); III, Notre-Dame-du-Val (8 planches); IV, Port-Royal-des-Champs (4 planches). Réédition des notices parues en 1851, 1852, 1853 et 1881. In-4, V, 197 p. et portrait. Auxerre, imprimerie Lanier. Paris, Hellé, 4, rue Royer-Collard.

Heyligers, J. De St. Rochuskapel te Amersfoort. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 272.)

Hiatt, Charles. Westminster Abbey. A Short History and Description of the Church and Conventual Buildings, with Notes on the Monuments. With 47 Illusts. (Cathedral Series). Cr. 8vo, 152 p. G. Bell. 1/6.

Hoffmann, Gymn.-Oberlehr. Die Hohkönigsburg nebst Schlettstadt und Rappoltsweiler. Ein Geleit- und Erinnerungsbuch, bearb. unter Mitwirkg. einiger Vogesenfreunde. Mit 16 Bildern, 2 Plänen u. 1 Karte. 91 S. 8⁰. Freiburg i/B., F. P. Lorenz, 1902. M. 1.—.

Hofmann, Theobald. Die architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 359.)

Hosfeld, O. Die St. Jakobi-Kirche in Stettin und ihre Wiederherstellung. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 11.)

Humières, Robert D'. L'Islam monumental dans l'Inde du Nord. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 299.)

Hunt, Violet Brooke. The Story of Westminster Abbey. Being some Account of that Ancient Foundation, its Builders, and those who Sleep Therein. Cr. 8vo, 370 p. Nisbet. 6/.

Hunziker, Dr. J. Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt. 2. Abschn.: Das Tessin. gr. 8⁰. XII, 169 S. mit Abbildgn.

Aarau, H. R. Sauerländer & Co., 1902. M. 9.—; geb. M. 11.20.

Hurry, J. B. Reading Abbey. Illust. 8vo. E. Stock. 15/.

Ideen-Wettbewerb, Der, für die Wiederherstellung des Domes St. Peter und Paul in Brünn. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 89.)

Inglesi, Aureliano. Pocchi appunti sulla chiesa parrocchiale dei SS. mm. Quirico e Giulitta in Siena. Siena, Tip. S. Bernardino, 1901, in-16, 13 p.

Intra, G. B. La basilica di S. Andrea in Mantova. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 104.)

Ippen, Theodor. Alte Kirchen und Kirchenruinen in Albanien. Fortsetzung. (Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina, VIII. Bd., 1902, S. 131.)

Jacquot, Albert. Essai de répertoire des artistes lorrains (architectes, ingénieurs, maîtres d'œuvres, maîtres maçons); par A. J., membre non résidant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Nancy. In-8, 61 pages et grav. Paris, imprim. Plon-Nourrit et Ce; libr. de l'Art ancien et moderne. 1902.

Jamot, C. Le Château de Viverols (Puy-de-Dôme); par C. J., architecte, membre de la Société française d'archéologie. In-8, 6 pages et grav. Caen, imp. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Jérome, L. Etudes d'histoire bénédictine. L'Abbaye de Moyenmoutier, de l'ordre de Saint-Benoît, en Lorraine; par L. J., agrégé de l'Université, professeur au grand séminaire de Nancy. I: l'Abbaye au moyen âge. In-8, 594 p. avec plan. Saint-Dié, impr. Cuny. Paris, libr. Lecoffre; libr. Picard et fils; libr. Beauchesne et Ce. 1902.

Joseph, Prof. Dr. D. Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. Mit 773 Abbildgn. 1. u. 2. Bd. XXXV, 911 S. gr. 8⁰. Berlin, B. Hessling (1902). Geb. M. 20.—.

— Stiftshütte, Tempel- u. Synagogenbauten aus alter Zeit. [Aus: „Ost u. West".] 39 S. m. 44 Abbildgn. hoch 4⁰. Berlin, S. Calvary & Co., 1902. M. 2.50.

Jouhanneaud, Camille. Monastère de l'Artige. (Bull. Soc. archéol. et hist. du Limousin, t. II, 1902, S. 63.)

Jouve, Michel. Le Palais de Justice de Nîmes. Notice historique et descriptive sur les édifices judiciaires nîmois, de la basilique romaine au palais actuel, avec le tableau des magistrats de la cour d'appel depuis 1811 et la liste des bâtonniers de l'ordre des avocats depuis 1812; par M. J., docteur en droit, conseiller à la cour d'appel. In-8, 184 p. et 4 vues photographiques. Nîmes, impr. Chastanier; librairie ancienne Debroas-Duplan. 1901.

Jungnitz. Die Breslauer Domtürme. (Zeitschrift d. Vereins f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens, 36. Bd., 1. Heft.)

Kalf, Jan. Jets over Goes en zijne Hoofdkerk. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 142.)

Kalkschmidt, E. Der Meissner Dom in Gefahr. (Die Zeit, hrsg. von J. Singer, 31. Bd., Nr. 400.)

Kempf, Friedrich. Das Münster zu Freiburg im Breisgau und seine Wiederherstellung. Vortrag geh. zu Freiburg i. B. 1901 von F. K., Münster-Archit. (Aus: Stenogr. Bericht über d. 2. Tag f. Denkmalpflege zu Freiburg 1901.) 8⁰. 23 S. mit 1 Taf. Freiburg i. B., Herder, 1902. M. 1.—.

Kern, W. Dienstgebäude der Königlichen Seehandlungs-Societät in Berlin, Jägerstrasse 21, abgebrochen im J. 1901. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 355.)

Kirche, Die, des ehemaligen Paulanerklosters in München. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 29.)

Kleefeld. Wiederherstellung einer Diele im Hause Langemarkt Nr. 43 in Danzig. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 41.)

Koch, O. V., og H. **Storck.** Tegninger af aeldre nordisk Architektur. Med Tilskud af Kultusministeriet udgivne. Fjerde Samling. Forste Raekke. 3. Hefte. 3 Tavler i Folio. Hagerup. Kr. 1.—.

Koegel, Joseph. Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche der Theatiner und des königl. Hofstiftes in München. Progr. des Maximilians-Gymnas. in München. 8⁰. 36 S.

Kossmann, Archit. Prof. Bernhard. Die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichsbau vor 1689. Architekturgeschichtliche Untersuchg. als Beitrag zur Klärg. schweb. Fragen. 23 S. m.

15 Abbildgn. Lex. 8⁰. Karlsruhe, G. Braun'sche Hofbuchdr., 1902. M. 1.20.

Kratz, Hubert. Das Judenbad in Friedberg in Oberhessen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 62.)

Krüger, Franz. Ein Lüneburger Patrizierhaus. (Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 517.)

Kutschmann, Theodor. Romanische Baukunst u. Ornamentik in Deutschland. 1. Serie 30, zumeist Lichtdr.-Taf. m. erläut. Text. 20 Sp. m. Abbildgn. 48,5×34 cm. Berlin B. Hessling (1902). In Mappe M. 30.—.

Labande, Léon. Églises romanes de la Provence et du Bas-Languedoc. (Mém. Acad. de Vaucluse, 2e série, t. 1, 1901, S. 199.)

Lagier, A. Visite à la basilique de Saint-Antoine (Isère); par l'abbé A. L., curé de Saint-Antoine. In-8, 63 p. avec grav. Grenoble, imp. Vallier. 1902.

Lambin, Émile. Du rôle de l'arum dans la flore gothique. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 488.)

— Esquisses archéologiques. Faune des cathédrales. Cathédrale de Senlis. Cathédrale d'Amiens. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 128.)

— La cathédrale de Cologne. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 89.)

— L'église de Neuilly-sur-Marne. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 369.)

Landriani, Prof. Gaetano, e Arch. Luca **Beltrami.** Gli avanzi della basilica di S. Maria in Aurona a Milano: rilievi e note del prof. G. L., testo dell'arch. L. B. con prefazione del prof. Fernand De Dartein. Milano, U. Allegretti, 1902, 4⁰ fig., 44 p. e ritr. [Edizione di trecento esemplari.]

Lanzi, Luigi. Note e Ricordi sulla Chiesa di S. Francesco in Terni. (Miscellanea Francescana, vol. XI, fasc. 1.)

Laske, Prof. F. Die vier Rundkirchen auf Bornholm u. ihr mittelalterlicher Bilderschmuck. [Aus: „Ztschr. f. Bauwesen".] gr. 8⁰. 109 S. m. Abbildgn. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1902. M. 2.—.

Lasteyrie, de. Discours sur les origines de l'architecture gothique, prononcé le 7 janvier 1901, à la séance publique de la Société des antiquaires de Normandie, par M. le comte de L., membre de l'Institut, directeur de la Société. In-8, 41 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1901.

Lauzun, Philippe. Le moulin de Barbaste (Lot-et-Garonne). (Bulletin monumental, 1902, S. 511.)

Lazzarini, Vittorio. Un architetto Padovano del Rinascimento. [Annibale Maggi da Bassano.] (Bollettino del Museo civico di Padova, V, 1902, S. 10.)

L. B. Die Friedenskirche in Schweidnitz. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 128.)

— Die Seminarkirche in Breslau. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 80.)

L. C. Les escaliers du Palais de Justice de Rouen. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 428.)

Leclerc, Abel. Monuments de Falaise. (Annuaire de cinq départ. de la Normandie, 69e année, 1902, S. 350.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'église abbatiale de Chaalis (Oise). (Bulletin monumental, 1902, S. 449.)

— L'église de Fresnay-sur-Sarthe. (Bulletin monumental, 1902, S. 153.)

— L'Eglise de Fresnay-sur-Sarthe; par E. L.-P., président de la Société française d'archéologie. In-8, 16 p. avec 3 figures et 1 planche. Mamers, imprim. et librairie Fleury et Dangin. 1902. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine.]

— Les Façades successives de la cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle; par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie. In-8, 54 p. et plans. Caen, imprimerie Delesques. 1902. [Extrait du Compte rendu du soixante-septième congrès archéologique de France, tenu en 1900 à Chartres.]

— Pierre de Montereau, architecte de l'église de Saint-Denis, au XIIIe siècle. (Bulletin monumental, 1902, S. 91.)

Legrand, Maxime. Notes pour servir à l'histoire de l'église collégiale de Sainte-Croix d'Etampes; par M. L., membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8, 59 p. et 2 planches. Fontainebleau, impr. Bourges. 1901. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.]

Leixner, Othmar v. Der St. Stephansdom zu Wien. (= Die Baukunst, hrsg. von R. Borrmann und R. Graul, II. Serie, 10. Heft.) Fol. 17 S. mit

Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann, (1902). M. 4.—.

— Michele Sanmicheli, der Baumeister von Verona. (Allgem. Bauzeitung, Wien 1901, 4. Heft.)

Lella, A. di. Contributo alla storia dell'arte medioevale nella bassa Italia: l'antica basilica cristiana di Sessa Aurunca ed i suoi monumenti in scultura e musaico. Cassino, tip. L. Ciolfi, 1901, in-8, 38 p.

Leroux, A. L'Abbaye Saint-Martial de Limoges (à propos d'un livre récent). In-8, 47 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat; lib. E. Privat. 1901. [Extrait des Annales du Midi (t. 13).]

Leroy, P., et H. **Herluison.** Les dessinateurs de jardins. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 380.)

Lethaby, W. R. Westminster Cathedral. (The Architectural Review, 1902, S. 3.)

Liebenau, Th. von. Jakob Kurer. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 275.)

Liger, F. Le Donjon de Courmenant: ses origines, ses seigneurs et possesseurs, son musée; par F. L., ancien architecte inspecteur divisionnaire de la voirie de Paris. In-8, 223 p. avec fig. et planches. Laval, impr. Lelièvre. Paris, lib. Champion; lib. Cheronnet. Le Mans, libr. de Saint-Denis. 1901. 5 fr.

Lipparini, Giuseppe. Chiese urbinati del Trecento. (Rivista Ligure, 1902, fasc. 5.)

— Palazzo ducale di Urbino. (Emporium, 1902, Januar.)

Longhi, A. Il palazzo Vizani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possederono: cenni di storia bolognese. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi, 1902, 8°, 343 p. et 1 tav. L. 6.—. [1. Il palazzo. 2. I Vizani. 3. I Lambertini. 4. I Ranuzzi.]

— L'antico monastero di S. Gervasio in Bologna. (Resto del Carlino, 1902, 3. April.)

Lucas, Charles. Propriété artistique des œuvres d'architecture (1793-1902), conférence par C. L., architecte, S. C., secrétaire général de la Caisse de défense mutuelle des architectes. In-8, 27 p. Paris, imprim. Dumoulin. 1902. [Tiré à petit nombre et non mis dans le commerce. Extrait du journal l'Architecture.]

Luchini, Cav. Luigi. Accertamento dell'autore della Porta monumentale dei Marchesi Stanga in Cremona. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 155 u. XXI, S. 13.)

— Il Castello di Santa Croce in Cremona. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 104 u. 110.)

Lucot. Cathédrale de Châlons. (La semaine religieuse du diocèse de Châlons, 15 mars 1902, S. 171.)

Lüttich, S. Zur Baugeschichte des Naumburger Doms und der anliegenden Baulichkeiten. Programm des Gymnasiums in Naumburg a. S. 4°. 48 S.

Luszszkiewicz, Ladislaus. Die romanische Architektur der St. Andreas-Kirche in Krakau. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 1.) [In polnischer Sprache.]

Mach, Franz. Aufdeckungen in der St. Georgs-Kirche am Hradschin. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 18.)

Macholdt, E. Kirche zu Reutlingen. (Süddeutsche Bauzeitung, 1901, S. 269, 291, 313 u. 321.)

Maes, Costantino. Basilica pp. Julii I juxta Forum (S. Maria Antiqua; S. Maria de Inferno; S. Maria Liberatrice), con una occhiata indietro a S. Maria trans Tyberim. Roma, Tip. F. Cuggiani, 1901, in-4, 8 p.

Maidy, L. G. de. Le texte du portail des Cordeliers de Chartres. (Bulletin monumental, LXVII, 3.)

Maître, Léon. Chryptes d'Orléans. (Mém. Soc. archéol. et hist. de l'Orléanais, t. XXVIII, 1902, S. 411.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Archi trionfali del Rinascimento. (La Lettura, 1902, Juli.)

— Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento. Nuovi documenti su Cristoforo Solari, Bramante e Caradosso. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 49.)

Marignan, A. Les Premières Eglises chrétiennes en Espagne. In-8, 29 p. Chalon-sur-Saône, impr. Bertrand. Paris, lib. Bouillon. 1902. [Tirage à

50 exemplaires, non mis dans le commerce. Extrait du Moyen Age.]

— Une visite à l'Abbaye de Fleury à Saint-Benoit-sur-Loire. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 291.)

Marinelli, L. I castelli di Verona. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., a. II, t. III, 2.)

— La loggia del Consiglio in Verona. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 59.)

Matthieu, Ernest. Le village de Bourlers et l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, par E. M., avocat, docteur en sciences politiques et administratives, etc. Charleroi, imprimerie F. Henry-Quinet, 1901. In-8°, 15 p. fr. 1.—. [Extrait des Documents et rapports de la Société archéologique de Charleroi.]

Mayeux. Cathédrale de Chartres. (Mém. Soc. archéol. d'Eure-et-Loir, t. XIII, 1902, S. 49.)

Meehan, J. F. Famous Houses of Bath and District. With an appreciative Introduction by the Marquess of Dufferin and Ava. Illust. with about 60 Reproductions of original drawings and rare prints in the possession of the Author. (Limited to 500 copies.) Roy. 8vo, 228 p. Meehan (Bath). 10/6.

Mehlis, Dr. C. Von den Burgen der Pfalz. VIII, 111 S. m. 17 Abbildgn. 8°. Freiburg i/B., F. P. Lorenz, 1902. M. 2.—.

Melani, Alfredo. Per la Porta Stanga a Cremona. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 4.)

— S. Maria del Fiore. (Natura ed Arte, 1902, Nr. 6 u. 7.)

Mellier, E. Ponts sur le Rhône. (Bull. Soc. d'archéol. et de statist. de la Drôme, 1902, S. 133.)

Ménard, V. Notre-Dame-de-Genilly. Notice historique; Compte rendu de la bénédiction du calvaire et Liste des souscripteurs (1901); par V. M., curé de Notre-Dame-de-Genilly. In-8, 53 pages. Saint-Lô, imprim. Jacqueline. 1901.

Meringer, Prof. Dr. Rudolf. Die Stellung des bosnischen Hauses u. Etymologien zum Hausrath. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] 118 S. m. 62 Fig. gr. 8°. Wien, C. Gerold's Sohn in Komm., 1901. M. 4.60.

Michel, E. Église de Villecresnes. (Bull. Soc. hist. de Paris, 1902, S. 94.)

Michieli, Antonio. Intorno alla facciata della basilica di s. Lorenzo in Firenze. Firenze, tip. G. Barbèra, 1901, 8°, 16 p.

Mithouard, Adrien. La Coupole de Notre-Dame de Caen. In-16, 14 p. Chartres, imp. Durand. Paris, Bibliothèque de l'Occident, 17, rue Eblé. 1902.

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Hrsg. vom Heidelberger Schlossverein. IV. Bd. 2. Hft. (S. 89—159 m. 6 Taf.) gr. 8°. Heidelberg, K. Groos, 1902. M. 3.—.

Mollier, L'abbé. Notice sur la tour de Viviers, 8°. 109 p. fig. Privas 1902.

Monceau, Paul. Le Tombeau et les Basiliques de saint Cyprien, à Carthage. In-8, 19 p. Angers, impr. Burdin et Co. Paris, lib. Leroux. 1901. [Extrait de la Revue archéologique.]

Monument, Un, historique aux enchères (Hôtel de l'État extérieur, rue de l'Arsenal à Berne). (Revue historique Vaudoise, 9e année, Dec. 1901, 12 livr., S. 374.)

Moreau, Victor. Prieuré de Commagny. (Bull. Soc. nivernaise des l., sc. et arts, t. XIX, 1902.)

Morlet, René. La cathédrale de Chartres et ses origines, à propos de la découverte du puits des Saints-Forts. (Revue archéologique, 1902, Juillet-Décembre, S. 232.)

Mortet, V. La fabrique des églises cathédrales et la statuaire religieuse au moyen âge. (Bulletin monumental, LXVII, 3.)

— L'Expertise de la cathédrale de Chartres en 1316 et Notice sur les architectes-experts. Petit in-8, 23 p. Caen, impr. Delesques. Paris, librairie Picard et fils. 1901. [Extrait du Compte rendu du soixante-septième congrès archéologique de France, tenu en 1900 à Chartres.]

— Note sur l'âge des tours et la sonnerie de la cathédrale de Paris au XIIIe siècle et dans la première partie du XIVe. In-8. 5 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1901. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France.]

Mulder, Adolph. De Schotsche en de Prinsenkerk te Rotterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 224.)

— De toren aan de Kerk der Ned. Her-

vormde Gemeente te Sprang. (N.-Brt.) (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 98.)

Muynck, V. De. Porte monumentale de la Citadelle. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

Naef, Albert. Le château d'Avenches. Illustré de 60 planches en phototypie. Genève, f. Boissonnas & Co., 1902.

Naeher, J. Bauerngehöfte in Südwestdeutschland. (Süddeutsche Bauzeitung, 1901, S. 416 u. 422.)

Narbonne, Louis. La Cathédrale Saint-Just de Narbonne. Guide historique, archéologique et descriptif; par M. L. N., avocat, président de la commission archéologique de Narbonne. In-8, VI, 473 p. avec grav. Narbonne, imp. Caillard. 1901.

Nardini Despotti Mospignotti, A. Il duomo di S. Giovanni oggi battistero di Firenze. 8⁰. fig. XII 181 p. e 2 tav. Firenze, f.lli Alinari (tip. S. Landi), 1902.

Natali, G. Le relazioni tra due architetti e uno storico dell' architettura. (Antologia Veneta, dicembre 1901.)

Natroeva, A. Mcchet i ego sobor Svéti-Cchoveli. Istoriko-archeol. opisanie. Izdanie komiteta po restavracii Mcchetskago sobora (K. stolětiju prisoedinenija Gruzii k Rossii. S 27 risunk. i 55 ornamentami.) 8⁰. Tiflis, K. P. Kozlovskij, 1901. [Mcchet u. seine Kirche 'Svéti-Cchoveli'. Histor.-archäol. Beschreibung. Hrsg. v. d. Komitee f. Wiederherstellung d. Kirche von Mcchet z. Jahrh.-Feier d. Vereinigung Georgiens mit Russland.]

Neri, C. A. Descrizione storico-artistica del castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi di proprietà del prof. Marcello Galli-Dunn. Castelfiorentino, tip. Giovannelli e Carpitelli, 1901, 8⁰, XIII, 180 p. e 7. tav.

Neuber, C. Das Wilhelmshöher Riesenschloss und die Herkulesstatue und ihre Erbauer. (Fortsetzung u. Schluss.) (Hessenland, 16. Jahrg., Nr. 2 u. 4.)

Neumann, Wilhelm Anton. Der Dom v. Parenzo, beschrieben. Mit 53 photograph. Taf. v. Jos. Wlha. 28 S. gr. 4⁰. Wien (J. J. Plaschka), 1902. In Mappe M. 60.—.

Nolhac, Pierre de. Le Versailles de Mansart. II. III. IV. (Gazette des beaux arts, 1902, I, S. 209, 398; II, S. 33.)

Norman, Philip. On the Destroyed Church of St. Michael Wood Street, in the City of London, with some Notes on the Church of St. Michael Bassishaw. (Archaelogia, 2d series, vol. 8, part 1, S. 189.)

— Sir John de Pulteney and his Two Residences in London, Cold Harbour and the Manor of the Rose, together with a few Remarks on the Parish of St. Laurence Poultney. (Archaeologia, Vol. 57, P. 2, S. 257.)

Normand, Charles. L'incendie d'un monument historique. Souvenirs et documents officiels sur l'incendie du château d'Eu. (L'Ami des monuments. XVI, S. 211.)

Oechelhäuser, Adolf v. Das Heidelberger Schloss. Bau- u. kunstgeschichtl. Führer. 2. Aufl. 5.—9. Taus. III, 196 S. m. 27 Abbildgn. u. 1 farb. Plan. 8⁰. Heidelberg, J. Hörning, 1902. M. 1.—.

— Die Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 282.)

Oelenheinz, Leop. Kirche Ad sanctam Mariam auf dem Markt in Königsberg in Franken. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 39.)

— Kirche in Schwarz-Rheindorf. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 7.)

Ohmann, Kunstgewerbesch.-Prof. Archit. Friedrich. Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo u. Empires aus Böhmen u. anderen österreichischen Ländern. 7. u. 8. Lfg. (Je 10 Lichtdr.-Taf.) Fol. Wien, A. Schroll & Co. (1901—02). Je M. 10.—.

Olcese, Pietro. Cenno storico sul santuario di N. S. del Bosco in Panesi. Genova, tip. della Gioventù, 1901, 16⁰, 58 p.

O. L. V. - of Groote Kerk te Dordrecht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 35.)

Overvoorde, J. C. De kerk te Rijnsburg. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 41.)

Plancouard, Léon. Notice archéolog. sur l'église de Cléry-en-Vexin. 8⁰. 24 p. Versailles, 1902.

Pasquet, L. Château du Lieu-Dieu. (Bull. Soc. histor. et archéol. du Périgord, t. XXIX, 1902, S. 332.)

Pasquier, Félix. La Construction du château de Saint-Elix en Comminges (1540-1548) (étude d'après les minutes notariales); par M. F. P., archiviste du département de la Haute-Garonne. In-8, 24 p. Paris, Imprim. nationale. 1901. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Pauls, E. Zur Geschichte der alten Pfarrkirche von Malmedy; Die Zerstörung der Krypta der alten Abteikirche zu Malmedy. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 23. Bd.)

Pauw, Nap. de. Documents sur les travaux effectués au château des comtes de Flandre, à Gand, au XIVe siècle. (Bull. Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand, 9e année, 1901, S. 325.)

— Les travaux effectués au château des comtes de Flandre à Gand, au XIVe siècle, par N. de P., président de la section d'histoire. Gand, J. Vuylsteke, 1901. In-8⁰, 34 p. fr. 1.—. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie, t. IX.]

Percin de Montgaillard, Pierre Jean François. Procès-verbal de la visite de l'église cathédrale de Saint-Pons; par Mgr l'illustrissime et révérendissime messire P. J. F. P. de M., évêque et seigneur de Saint-Pons (1694). In-8, 55 p. et planche. Narbonne, impr. Caillard. 1901.

Perkins, Thomas. The Cathedral Church of Amiens; A Short History and Description of its Fabric. With 57 Illusts. (Continental Churches.) Cr. 8vo, 124 p. G. Bell. 2/6.

— The Cathedral Church of Manchester. A Short History and Description of the Church and of the Collegiate Buildings now known as Chetham's Hospital. With 43 Illusts. (Bell's Cathedral Series.) Cr. 8vo, XX, 88 p. G. Bell. 1/6.

Perrault-Dabot, A. L'Hôtel de Bourgogne et la Tour de Jean sans Peur, à Paris; par A. P.-D., archiviste de la Commission des monuments historiques, adjoint à l'inspection générale. In-8 oblong, 39 p. avec 2 grav. dans le texte et 8 planches hors texte. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, librairie Laurens. 1902.

Pezzoli, R. Le mura e le porte di Bologna, in risposta agli arciconservatori. Bologna, L. Andreoli, 1902, 16⁰, 16 p.

Piccirilli, P. Notizie su la primitiva Cattedrale sulmonese. (Rivista Abruzzese, 1902, giugno.)

Pietzsch, Martin. Architekten-Mappe. Skizzen u. Reise-Studien. gr. Fol. 50 Taf. m. IV S. Text. Dresden, G. Kühtmann, 1901. In Mappe M. 28.—.

Pietzsch, Baugewerksch.-Lehr. Archit. Rudolf. Die Entwicklung des deutschen Hauses. Vortrag. Mit Textbildern u. Rekonstruktionszeichngn. hervorrag. Bauten der deutschen Renaissance. 37 S. m. 8 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰. Coburg, A. Seitz, 1902. M. 2.—.

Piper, Otto. Die angebliche Wiederherstellung der Hohkönigsburg. 60 S. m. Abbildgn. 4⁰. München, C. Haushalter, 1902. M. 1.50.

Pisani, Bertoglio. Il Castello di Binasco nel circondario di Abbiategrasso. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 31 u. 39.)

Polaczek, Ernst. Der Streit um die Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. Ein Epilog. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901/02, Sp. 321.)

Polek, Univ.-Bibl.-Cust. Dr. Joh. Das armenische Kloster Zamka bei Suczawa in der Bukowina. [Aus: „Jahrb. d. Bukowiner Landesmuseums".] 19 S. m. 1 Abbildg. gr. 8⁰. Czernowitz, H. Pardini, 1901. M. 1.—.

Ponsonailhe, Charles. La maison de Robert de Cotte. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 508.)

Porée. Histoire de l'abbaye du Bec; par le chanoine P., curé de Bournainville. T. 1—2. In-8, XIII, 664, 680 p. grav. et plan. Evreux, imprimerie Hérissey. 1901. fr. 18.—.

Pottier, F. Clochers de l'école Toulousaine. (Bull. archéol. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, 1901, S. 313 u. 382.)

— Les Clochers de brique polygonaux de l'école toulousaine dans le diocèse de Montauban; par le chanoine F. P., président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8. 24 p. et grav. Montauban, imp. Forestié. 1901.

Poulaine, F. Porte de Vézelay (Yonne). (Bull. archéolog. du Comité, 1901, S. 367.)

Pozzo, Tommaso dal, Gallo **Maruccio**

e Vincenzo **Pritelli.** Relazione della commissione pel restauro del palazzo del popolo in Faenza. Faenza, tip. G. Montanari, 1901, 8⁰, 12 p.

Preger, Th. Die Erzählung vom Bau der Hagia Sophia. (Byzantinische Zeitschrift, 1901, S. 455.)

Prestel, Archit. Dr. Jakob. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, VIII.) Lex. 8⁰, VIII, 56 S. mit 7 Taf. auf 2 Blätter. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 4.50.

Propst, Eugen, und Emmanuel **Bürgy.** Burgen in der Umgebung von Basel. 24 Blätter auf Foliotafeln von E. B. Mit begleitendem Text von E. P. 1. Serie: Landskron, Pfeffingen, Reichenstein, Rötelen. Fol. Druck d. Polygr. Inst. A.-G. Zürich. 1901.

Provasi, Pacifico. Jacopo Fusti Castriotti, architetto militare di Urbino, 1501-1562: notizie inedite ed appunti. Urbino, tip. M. Arduini, 1901, in-8, 15 p.

Rahn, J. R. Das Fraumünster in Zürich. III. Die spätgoth. Abteigebäude. (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft [Kantonale Gesellschaft f. Geschichte u. Altertumskunde] in Zürich. XXV. Bd. 3. Heft.) gr. 4⁰. (S. 69—90 m. Abbildgn. u. 7 Taf.) Zürich, Fäsi & Beer i. Komm., 1902. M. 3.20.

— Studien über die ältere Baugeschichte Rheinau's. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., 1901, S. 252.)

Rance de Guiseuil. Les chapelles de l'église de Notre-Dame de Dole. 8⁰. XIII, 420 p. Paris, A. Picard & Fils, 1902.

Ranquet, H. du. L'église de Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme). (Bulletin monumental, 1902, S. 161.)

Ravagli, Francesco. L'abbazia di Farneta e i monaci olivetani. (Foglie d'olivo: note storiche. Firenze, stab. tip Pellas, Cocchi e Chiti succ., 1901.)

Régnier, Louis. Les dates de l'église de Saint-Lubin-des-Joncherets. (Bulletin monumental, 1902, S. 78.)

— Saint-Pierre de Dreux et Notre-Dame de Chartres. Les Dates de l'église de Saint-Lubin-des-Joncherets. In-8, 13 p. avec 1 plan. Caen, imp. Delesques. 1902. [Notes extraites: la première, des Comptes rendus du congrès tenu par la Société française d'archéologie à Chartres, en 1900; la deuxième, du Bulletin monumental (année 1902).]

Reinfried, K. Das ehemalige Wasserschloss Bach zu Kappel-Windeck bei Bühl. (Alemannia, N. F., III, 1.)

Restaurierungspläne des Heidelberger Schlosses. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 90.)

Riat, Georges. L'Art des jardins. In-8 illustré. L. Henry May. [Fait partie de la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.] 3 fr. 50.

Ricardo, Halsey. The Architect's use of enameled tiles. (The Architectural Review, 1902, S. 92 u. 117.)

Ricci, Corrado. Le origini dell' Architettura Lombarda. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 11.)

Richter, Louise M. Das Dompaviment von Siena. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage No. 26.)

Riedel, E. Der Bau der Bibliothek und der Rosenkranzcapelle des Dominikanerklosters zu Brandenburg a. H. (32.—33. Jahresbericht des Historischen Vereins zu Brandenburg a. d. H.)

Riegl, Alois. Das Riesenthor zu St. Stephan [in Wien]. (Neue Freie Presse, Wien 1902, Nr. 13448.)

Ringler, Anton. Deutsche Burgen u. Schlösser m. ihrer interessanten Architektur. Aus alter Städte Vergangenheit. Gesammelt f.: Architekten, Baumeister, Maler u. Alterthumsfreunde, ebenso geeignet als Zeichnungsvorlagen. Nach der Natur gezeichnet v. ersten Künstlern. (In 6 Hftn.) 1. Hft. (6 Taf.) 46×35,5 cm. München, Berlin, B. Hessling in Komm., (1902). M. 5.—.

Rivera, Giuseppe. La Chiesa di S. Maria del Ponte. (Bullettino della Società di Storia Patria negli Abruzzi, gennaio 1902.)

Rivières, De. Inscriptions, Sentences et Devises recueillies sur des portes d'églises et de maisons; par le baron de R., inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie, correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8, 23 p. Caen, imp. Delesques, 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Rivoira, G. T. Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr' alpe. Volume 1⁰. Roma, libreria Loescher e

C. di Bretschneider e Regenberg (Tip. dell'unione cooperativa editrice), 1901, in-4 fig., XVI, 372 p. e 6 tav. L. 35.—.

Roman, J. Portes dans les Hautes-Alpes. (Bull. Soc. d'études des Hautes-Alpes, t. XXVIII, 1902, S. 1.)

Romstorfer, Reg.-R. Conserv. Staats-Gewerbesch.-Dir. Arch. Carl A. Das alte Fürstenschloss in Suczawa. Bericht üb. die Forschungsarbeiten seit 1895, insbesondere im J. 1901. [Aus: „Jahrb. d. Bukowiner Landes-Museums".] 68 S. m. 6 Taf. gr. 8⁰. Czernowitz (H. Pardini), 1902. M. 3.—.

— Die sogenannte „westliche Burg" in Suczawa. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 35.)

Romussi, Carlo. Il duomo di Milano. Milano, U. Hoepli (stab. M. Bassani), 1902, in-fol., XV p. e 43 tav. L. 30.—.

— Le porte del Duomo di Milano. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 154.)

Rosmaël, Fr. Denkmäler der Barockzeit. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 79 u. 109.)

Ross, Janet. Florentine Villas. With Reproductions in Photogravure from Zocchi's Etchings, and many Line Drawings of the Villas by Nelly Erichsen. Fol., 178 p. Dent. 63/.

Rossi, Girolamo. La Chiesa di San Giorgio di Montalto Ligure. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 59.)

Rothert. Das älteste Bürgerhaus Westfalens. (Zeitschrift f. vaterländ. Geschichte u. Alterthumskunde, hrsg. v. d. Verein f. Gesch. u. Altertkde. Westfalens, LX, 1902, S. 89.)

Rotier, J. Le Sanctuaire national de Notre-Dame-des-Aydes (diocèse de Blois). Grand in-8, 38 p. avec grav. Blois, impr. Migault et Ce. 1902.

Roumejoux, A. de. Château de Miremont. (Bull. Soc. hist. et archéol. du Périgord, t. XXIX, 1902, S. 55.)

Rückwardt, Archit. Hofphotogr. Hermann. Architekturschatz. Eine Sammlung v. Aufnahmen mustergilt. Bauwerke, Architekturtheile u. Details v. Meistern d. Baukunst aller Zeiten u. Länder. Nach eigenen Orig.-Aufnahmen hrsg. I. Serie. 6. Hft. gr. 4⁰. (30 Lichtdr.-Taf. m. 3 S. Text.) Leipzig, Baumgärtner, (1901). M. 6.—.

Ruggiero, Michele. Il Monte della Misericordia. L'Edifizio. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 7.)

Rushforth, G. Mc N. The church of S. Maria Antiqua. (= Papers of the British School at Rome, vol. 1, Nr. 1.) 4⁰. X, 123 p. London, Macmillan & Co., 1902.

Saccardo, Pietro. Architectural refinements in Italian Churches. (American Journal of Archaeology, VI, 1902, S. 166.)

Sacco, Antonio. Il duomo di Milano e la sua facciata. 2.ª ediz. Bergamo, Tip. S. Allessandro, 1902, in-16, 21 p. [Dall' Eco di Bergamo.]

Saintenoy, Paul. Notes sur l'architecture française; à propos d'une excursion à Reims et à Laon. (Annales de la Société d'archéol. de Bruxelles, 1902, S. 337.)

Salis-Soglio, P. Nikolaus v. Das untere Schloss zu Zizers. (Bündner Monatsblatt, N. F., 1902, Nr. 7 u. f.)

Saquella, P. Il pavimento del Duomo di Napoli. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 73.)

Sarre, Friedrich. Denkmäler pers. Baukunst. 2. u. 3. Lfg. Berl., Wasmuth. Je M. 45.—.

Scalvanti, O. La chiesa di S. Angelo a Perugia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 53.)

Scano, Dionigi. La cattedrale di Cagliari: una pagina d'arte pisana. Cagliari-Sassari, tip. G. Dessi, 1902, 8⁰ fig., 31 p. e 4 tav.

— La chiesa di s. Maria del Regno in Ardara. Sassari, tip. U. Satta, 1902, 8⁰ fig., 14 p.

Scatassa, Ercole. Chiesa del Corpus Domini in Urbino. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 438.)

Schäfer, Karl. Denkschrift über die Wiederherstellung des Meissner Domes. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 553.)

— Mauern und Thore des alten Nürnberg. (= Die Baukunst, hrsg. von R. Borrmann u. R. Graul, II. Serie, 8. Heft.) Fol. 17 S. mit Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann, (1902). M. 4.—.

— Vom Otto Heinrich-Bau in Heidelberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 436.)

Schäfer, Karl, u. Stadtbauinsp. Priv.-Doz. Otto **Stiehl.** Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Geometrische u. photograph. Aufnahmen nebst Beispielen der originalen Bemalg. 9. (Schluss-)Lfg. (12 Lichtdr.-Taf. im Text S. 13—49.) gr. Fol. Berlin, E. Wasmuth, (1901). In Mappe M. 18.—.

Scheins, M. Die karolingische Widmungsschrift im Aachener Münster. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 23. Bd.)

Schickhardt, des herzogl. württembergischen Baumeisters Heinrich, Handschriften u. Handzeichnungen. Im Auftrag des württemberg. Geschichts- u. Altertumsvereins unter Mitwirkg. von Baudir. A. Euting u. Prof. Dr. Bertold Pfeiffer hrsg. durch Dir. a. D. Dr. Wilh. Heyd. 3. Hft. (VII u. S. 321—431 m. Abbildgn.) gr. 8°. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1902. M. 2.—; (vollständig: M. 7.—).

Schmerber, Hugo. Einige Nachrichten über Guarino Guarini. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 287.)

— Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. u. 18. Jahrhundert. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 35. Heft.) gr. 8°. VII, 144 S. mit 14 Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 6.—. [Inhalt: Vorwort. Einleitung. Säulenbücher. Schlossbauten. Palais-Anlagen. Das bürgerliche Wohnhaus.]

Schmid, Bernhard. Das Rathhaus in Marienburg in Westpreussen. (Die Denkmalspflege, IV, 1902, S. 81.)

Schmidkunz, Dr. Hans. Baulehrlinge im Mittelalter. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 190.)

Schmidt, Otto. Intérieurs v. Kirchen u. Kapellen in Österreich. (XII—XVIII. Jahrh.) Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen. Mit erläut. Text v. Reg.-R. Dir. Alb. Ilg. 4. (Schluss-) Lfg. (25 Bl.) gr. Fol. Wien, A. Schroll & Co., (1902). In Mappe M. 30.—.

Schmitt, Franz Jacob. Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 415.)

— Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes des Täufers in Worms am Rhein. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 321.)

— Die ehemalige Karolingische Sanct Salvator-Basilika in Frankfurt am Main. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 252.)

— Die 1902 abgerissene Sanct Carolus Borromäus-Kirche des ehemaligen Paulaner-Klosters in München's Vorstadt Au. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 237.)

— Die Metropolitan-Kirche zu Salzburg in romanischer Zeit. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 331.)

Schnerich. Nochmals über den alten Dom zu Salzburg. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 5.)

Schönermark, G. Die Bedeutung der Steinmetzzeichen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 122.)

Schultz, S., u. K. **Boelke,** Pastoren. Beiträge zur Geschichte der St. Katharinenkirche u. Gemeinde z. Brandenburg a. H. Festschrift zum 500jähr. Bestehen der Kirche. III, 120 S. m. 11 Abbildgn. u. 1 Taf. schmal Lex. 8°. Brandenburg, R. Koch, 1901. M. 2.—.

Schultze, Richard. Die Wenzelskirche und der Marktplatz in Naumburg a. d. Saale. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 5.)

Schulz, Fritz Traugott. Wiederherstellung und Ausbau der Pfarrkirche in Mögeldorf bei Nürnberg. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 93.)

Schuster, D. I. Della Basilica di S. Martino e di alcuni ricordi farfensi. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 47.)

Scott, Leader. Filippo di Ser Brunellesco. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Cr. 8 vo, 174 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. The Family of Brunellesco. 2. Youth and Education. 3. Brunelleschi as a Sculptor. 4. Filippo Learns from the Ancients. 5. Artist Life in Florence and Rome. 6. First Thoughts of the Great Dome. 7. The Dome Rises. 8. Brunelleschi as Master of Men. 9. Brunelleschi as City Architect. 10. Brunelleschi as Church-Builder. 11. Brunelleschi as a Palace-Builder. 12. Brunelleschi as a Military-Engineer. 13. Death, and the Heritage he left to the World. Catalogue of Works. Appendix: Documents. Index.]

Secco Suardo, Girolamo. Il palazzo della Ragione in Bergamo ed edifici ad esso adiacenti - L'antica demolita basilica di S. Alessandro in Bergamo. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche, 1901, in 8 fig., 310 p. e 14 tav.

Sedgwick, Tom E., and Others. Description and History of the Church of St. Mary Magdalene, Munster-square, London, N.W. Cr. 8vo, 68 p. H. J. Glaisher. 2/6.

Seitz, F. Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses, insbesondere des Otto Heinrichs-Baues. (Deutsche Bauzeitung, 1902, S. 1, 17 u. 25.)

Semrau, Max. Zu den Resten des Vincenzklosters bei Breslau. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 70.)

Seni, Francesco Saverio. La villa d'Este in Tivoli: memorie storiche tratte da documenti inediti. Roma, scuola tip. Tata Giovanni, 1902, 8⁰ fig., 269 p. e 2 tav. L. 5.—.

Serrano Fatigati, Enrique. Notas arqueológicas. Los claustros de Pampelona. Sillerias de coro españolas, por E. S. F., Catedrático. 8⁰. 16 p., 7 pl. Madrid, imp. de San Francisco de Sales, 1901.

Sery, A. Abbaye à Nevers. (Bull. Soc. nivernaise lettres, sc. et arts, t. XIX, 1902, S. 365.)

Setti, Fulgenzio. La Basilica palladiana. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 136.)

— La Torre del Zirone. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 175.)

Sheppard, Edgar. The Old Royal Palace of Whitehall. With 6 Photogravure Plates and 33 Illusts. Roy. 8vo, 434 p. Longmans. 21/.

Shropshire Houses Past and Present. Illust. from Drawings by Stanley Leighton. 4to. G. Bell. 21/.

Simon, Karl. Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 41.)

— Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Inaug.-Diss. Leipzig. 8⁰. 74 S.

— Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 36. Heft.) gr. 8⁰. VIII, 280 S. mit 1 Taf. u. 6 Doppeltaf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 14.—. [Inhalt: Einleitung. Vorgeschichte. Der romanische Wohnbau: 1. Der weltliche Wohnbau. 2. Der klösterliche Wohnbau.]

— Zur Datierung des Landgrafenhauses auf der Wartburg. (Der Burgwart, 1902, Januar.)

Simonetti, Alberto. La capella di S. Leonardo a Roccanova in Basilicata. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 5.)

Sitte, Reg.-R. Gewerbesch.-Dir. Archit. Camillo. Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösg. moderner Fragen der Architektur u. monumentalen Plastik unter besond. Beziehg. auf Wien. Mit 4 Heliograv. u. 109 Illustr. u. Detailplänen. 3. Aufl. gr. 8⁰. VII, 184 S. Wien, C. Graeser & Co.; Leipzig, B. G. Teubner, 1901. M. 5.60; geb. M. 7.—.

Small, J. W. Scottish Architectural Details. Fol. Gibbings. 25/.

Spinazzola, Vittorio. La Certosa di S. Martino. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 97, 116, 133 u. 161.)

Staub, Conserv. Franz. Die Reckthurmfrage in Wiener-Neustadt. Ein Beitrag zur Denkmalpflege in Niederösterreich. gr. 8⁰. 37 S. m. Abbildgn. Wr.-Neustadt, A. Folk, 1901. M. —.70.

Stauber, E. Schloss Kyburg in Vergangenheit und Gegenwart. Mit 6 Abbildgn. Selbstverlag von E. S., Lehrer in Töss, 1902.

Stegensek. Santa Maria in Vescovio, Kathedrale der Sabina. (Römische Quartalsschrift, 16. Jahrg. 1. u. 2. Heft.)

Stegmann, Karl v., und Heinrich v. **Geymüller.** Die Architektur der Renaissance in Toscana, nach den Meistern geordnet. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen u. Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz. Hrsg., weitergeführt u. vollendet von Dr. C. v. S. u. H. v. G. Mit ausführl. illustr. Text. Allgemeine Ausg. 37. u. 38. Lfg. gr. Fol. (19 Lichtdr.- u. 7 Kpfrtaf. m. 16 S. Text.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901. In Mappe à M. 50.—; Protektor-Ausg. à M. 80.—. [Inhalt: Villen.]

Stehlin, Karl. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert. Baukunst. Bildhauerei. (Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen

Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel 1901.)

— Die Inschrift über dem Kirchenportal zu St. Ursanne. (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. II, Heft 1, S. 97.)

Stein, Henri. Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis. (Bulletin et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, LXI, Mémoires 1901, Paris 1902, S. 79.)

— Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis. 8⁰. 28 p. et 6 pl. Paris 1902. [Extr. des Mém. Soc. Antiq. de France, t. LXI.]

Steinbrecht. Die Hohenzollern und die Marienburg in Preussen. (Hohenzollern-Jahrbuch, VI, 1902, S. 1.)

Stephani, Dr. K. G. Der älteste deutsche Wohnbau u. seine Einrichtung. Baugeschichtliche Studien auf Grund der Erdfunde, Artefakte, Baureste, Münzbilder, Miniaturen u. Schriftquellen. In 2 Bdn. 1. Bd. Der deutsche Wohnbau u. seine Einrichtg. v. der Urzeit bis zum Ende der Merovingerherrschaft. gr. 8⁰. XII, 448 S. m. 209 Abbildgn. Leipzig, Baumgärtner, 1902. M. 12.—; geb. M. 14.—.

Steurs, F. Mechelen door de eeuwen heen. Oudheidskundige verzamelingen: De toren van Sint-Rombautskerk te Mechelen. Malines, imprimerie Steurs-Bussers, 1900. In-8⁰, V, 200 p. fr. 1.50.

Stever. Fachwerkbauten in der Normandie. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1902, S. 361.)

Stiehl, O. Die Anfänge des nordischen Backsteinbaues und die Ruinen der Klosterkirche zu Witsköl. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 112.)

— Die „Ueberlieferung" in baugeschichtlichen Fragen und das Alter der Kirche zu Oldenburg in Holstein. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 200.)

Streiter, R. Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 299 u. 230.)

Strzygowski, Josef. Der Schmuck der älteren el-Hadrakirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste. (Oriens christianus, 1901, S. 356.)

— Die Ruine von Philippi. (Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 473.)

Sturgis, Russell. A Dictionary of Architecture and Building. Vol. 3, O—Z. 4to. Macmillan. 25/.

Swoboda, Heinrich. Zur Lösung der Riesenthorfrage. Das Riesenthor des Wiener St. Stefans-Domes und seine Restaurirung. 8⁰. 30 S. m. 4 Abb. Wien, Anton Schroll & Co., 1902. M. —.80.

Szendrei, János. A Budavári Domokostemplom kiásatása. [Die Ausgrabung der Dominikaner-Kirche zu Ofen.] (Archaelogiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 395.)

Taccuino, Il, senese di Giuliano da San Gallo. 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata pubblicati da Rodolfo Falb. Siena, lit. R. Falb, 1902, in-8, 53 p. e 49 tav. L. 50.

Taramelli, Antonio. Il chiostro di Sant' Andrea a Genova. (L'Arte, V, 1902, S. 261.)

Terella, sac. Nazareno. Lenola ed il santuario del Colle: memorie storico-archeologiche. Fondi, tip. A. Pansera, 1902, 8⁰, 186 p. L. 2.50.

Thorp, William Henry. An old court quarter of Paris. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 201.)

Triger, Robert. Documents inédits sur le château de Fresnay en 1569; par R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine. In-8, 16 p. Mamers, imprim. Fleury et Dangin. Le Mans, librairie de Saint-Denis. 1901. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 50).]

— Notes et Souvenirs sur l'ancienne église de Saint-Pavin-des-Champs; par R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine. In-8, 29 p. Mamers, impr. Fleury et Dangin. Le Mans, libr. A. de Saint-Denis. 1902. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 52).]

Tubeuf, G., et A. **Maire.** Monographie du château et de l'église de Vigny (Seine-et-Oise). Texte et dessins de G. T., architecte. Recherches d'A. M., bibliothécaire de l'Université. In-4, 100 p. avec grav. et portraits dans le texte et hors texte. Paris, imprim. Renouard; Fanchon, édit. 1902.

Turbervill, J. P. Ewenny Priory, Monastery, and Fortress. 8vo. E. Stock. 7/6.

U. La nuova facciata del Duomo d'Arezzo. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 75.)

Uhlirz, Karl. Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes v. St. Stephan zu Wien. Im Auftrage des Stadtrathes der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt hrsg. v. Oberarchiv. Dr. K. U. 1. Abth.: Ausgaben auf die Steinhütte während der J. 1404, 1407, 1415—1417, 1420, 1422, 1426, 1427, 1429, 1430, 1535. (238 S. m. 1 Lichtdr.-Taf.) 2. Abth.: Einnahmen u. Ausgaben während der J. 1404, 1407, 1408, 1415 bis 1417, 1420, 1422, 1426, 1427, 1430, 1476, 1535. Einleitung, Beilagen, Sach- u. Ortsverzeichnis. (XLVIII u. S. 241—570.) gr. 8⁰. Wien, W. Braumüller in Komm., 1901—02. M. 27.—.

Vansittart, S. N. Avalon and Vézelay. (The Architectural Review, 1902, S. 80.)

Vegezzi, P. La cattedrale di S. Lorenzo in Lugano. (Credente cattolico, No. 142 e sq., 1901.)

Verhandlungen, Die, der Heidelberger Schlossbau-Konferenz vom 15. X. 1901. Amtliche Aktenstücke, veröffentlicht im Auftrag des grossherzoglich bad. Finanzministeriums. 60 S. m. 1 Abbildg. Lex. 8⁰. Karlsruhe, (G. Braunsche Hofbuchdr.), 1902. M. —.60.

Ville Sur-Yllon, Ludovico de la. Il Castello di Casaluce. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 1.)

— La Chiesa di S. Pietro a Maiella. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 22.)

(Villiger, Pfr. Burkard.) Geschichtliche Notizen zum Kirchenbau Merenschwand, m. e. Auszug aus der Kirchenbaurechnung. 27 S. m. 2 Taf. gr. 8⁰. Aarau, (H. R. Sauerländer & Co., 1902). M. 1.20.

Vincent, H. Fouilles près du cénacle à Jérusalem. (Revue biblique, 1902, S. 274.)

— L'église des ss. apôtres à Mâdabâ. (Revue biblique, 1902, S. 599.)

Vlaminck, A. de. Château de Gand. (Annales Soc. d'archéol. de Bruxelles, t. XV, 1901, S. 287.)

Vöge, Wilhelm. Die Kathedrale von Amiens. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 172.)

Vom Meissner Dombau. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 372.)

Von Kärntens altehrwürdiger Cathedrale zu Gurk. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 9.)

Voss. Die Kirchen der Insel Fehmarn. (Die Heimat, Monatsschrift d. Vereins z. Pflege d. Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein, 12. Jahrg., Nr. 4.)

Waal, A. de. Das Baptisterium des Papstes Damasus bei St. Peter. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1902, S. 58.)

Waele, J. de. Étude sur l'évolution des formes architecturales, par J. De W., architecte. Bruxelles, H. Lamertin, 1902. In-4⁰, 137 p. à 2 col. par page, figg. avec texte explicatif en regard, reliure pleine toile. fr. 20.—.

Wallé, Prof. P. Eduard Knoblauch. Ein Abriss seines Lebens. Aus Anlass des 100. Geburtstages seines Stifters am 25. IX. 1901 dem Architektenverein zu Berlin gewidmet. Mit Knoblauchs Bildniss u. 18 Abbildgn. seiner hauptsächlichsten Werke. 51 S., gr. 8⁰. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1902. M. 1.—.

Waterhouse, Paul Leslie. The Story of Architecture. With 59 Illusts. (Library of Useful Stories.) 16mo, 211 p. Newnes. 1/.

— Veneranda Volumina. (The Architectural Review, 1902, S. 47.)

Weber, Paul. Das Jenaer Schloss. (Jenaer Jahrbuch, I, 1901, S. 22.)

Wehner, H. Die Berechnung des Alters mittelalterlicher Kirchen. (Frankfurter Zeitung, 1902, 3. September, Nr. 244.)

Weigmann, Otto Albert. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 34. Heft.) gr. 8⁰. XI, 204 S. mit 28 Textabbildgn. u. 32 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 12.—. [Inhalt: Vorwort. Einleitung. I, 1. Leben u. Wirken der Dientzenhofer. 2. Johann Leonhard D. 3. Johann Dientzenhofer. II, 1. Die einzelnen Bauwerke: a. Waldsassen; die Jesuitenkirche in Bamberg; Walldürn. b. Ebrach u. Schönthal. c. Die bischöfl. Residenz in Bamberg; Langgasskaserne u. Thor. d. Die Schlösser Favorite, Gaibach, Tiesdorf. e. Benediktinerkloster Banz u. die Bamberger Klöster. f. Der Dom in Fulda u. die sonstigen Fuldaer Bauten. g. Schloss Weissenstein ob Pommersfelden. h. Kleinheubach, Uhlstadt, Jägersburg, die Kirche in Littendorf. i. Privatgebäude.]

Westminster-Kathedrale, Die katholische, in London und ihr Architekt. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 5.)

Will, C. Briefe und Aktenstücke über die Erbauung der Stiftskirche zu Neresheim durch Balthasar Neumann. (Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, 43. Bd.)

Witting, Felix. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christl. Basilika. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, X.) gr. 8⁰. VII, 103 S. mit 26 Abbildgn. im Text. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 6.—.

Worthmann, Prof. Dr. L. Die Friedenskirche zur hl. Dreifaltigkeit vor Schweidnitz. Festgabe zur Vierteljahrtausend-Feier am 22. IX. 1902. 72 S. gr. 8⁰. Schweidnitz, C. F. Weigmann 1902. M. —.75.

Z. Die Restaurationspläne für das Heidelberger Schloss und den Meissner Dom. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 37.)

Zettinger, Joseph. Die ältesten Nachrichten über Baptisterien der Stadt Rom. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 326.)

Sculptur.

Abgrall. Les croix et les calvaires du Finistère. (Bulletin monumental, 1902, S. 176.)

Adam, Jos. C. Die Meister der sogenannten „Schwarzen Medaillen". (Mittheilungen d. Clubs d. Münz- u. Medaillenfreunde in Wien, 1902, S. 31.)

Agnello Privitera, Gaetano. Prodigioso ritrovamento dell'antico epitaffio inciso in marmo già situato sul sarcofago di s. Andrea Xueres nella chiesa di s. Domenico in Siracusa, ora conservato nell' oratorio della congrega di Maria ss. Annunziata. Siracusa, tip. Commercio, 1901, 8⁰, 24 p.

Aleandri, Vittorio Emanuele. Un semibusto di Urbano VIII. del Bernini in Camerino. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 44.)

Alvin, Fréd. Die Medaille der Freischützen der kaiserlichen u. königlichen Brüderschaft der Maria Theresia in Brügge. (Mittheilungen d. Clubs d. Münz- u. Medaillenfreunde in Wien, 1902, S. 29.)

— La médaille des francs archers de la confrérie impériale et royale de Marie-Thérèse d'Autriche à Bruges. (Gazette numismatique, 1902, S. 41.)

Babelon, Ernest. Histoire de la gravure sur gemmes en France, depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine; par E. B., membre de l'Institut. Grand in-8, XX,263 pages avec gravures dans le texte et 22 planches en phototypie hors texte. Mâcon, imprimerie Protat frères. Paris, Société de propagation des livres d'art, 117, boulevard Saint-Germain. 1902. [Inhalt: 1. La gravure sur pierres fines en Occident, à l'époque mérovingienne. 2. La Renaissance carolingienne. 3. L'époque de Bernward et de Suger. 4. Les cristalliers du XIII[e] siècle. 5. Le roi Charles V et ses frères, les ducs de Berry et d'Anjou. 6. Le roi René d'Anjou et le XV[e] siècle français. 7. Matteo del Nassaro et la Renaissance française. 8. La glyptique française au XVII[e] siècle et au commencement du XVIII[e]. 9. Jacques Guay et Madame de Pompadour. 10. Les Simon et les graveurs du temps de la Révolution et du commencement du XIX[e] siècle. 11. L'école contemporaine. 12. Charactères généraux de la glyptique contemporaine et son avenir.]

Barbier de Montault, X. La couverture du Graduel Grégorien de Monza. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 271.)

— Le tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 224.)

Bassermann-Jordan, Dr. Ernst. Dominicus Auliczek. Sein Leben u. seine Kunst, auf Grund der einschlägigen Litteratur dargestellt. [Aus: „Monatsber. f. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] gr. 4⁰. 4. S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. München, H. Helbing, (1901). M. 2.—.

Baudi di Vesme, Alessandro. Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto, duca di Savoia. Torino, Stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C., 1901, in-4, 22 p.

Bauer, N. Syrlin oder Vergil? Meisterin oder Sibylle? (Christliches Kunstblatt, 1901, S. 166 u. 177.)

Beaurepaire, de. Fontaine du Chapitre à Rouen. (Bull. Comm. Antiq. Seine-Infér., 1902, S. 265.)

Beltrami, Luca. I disegni d'anatomia di Leonardo. (Marzocco, 12 gennaio 1902.)

— Notizie inedite riguardanti i frammenti del Sepolcro di Gastone di Foix, conservati nella Villa dei Conti Sormani, a Castellazzo. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 132.)

— Vecchi altari nel Duomo di Milano. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 36.)

Bénet, Armand. L'autobiographie du sculpteur rouennais Jaddoulle (an III, 1795). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 565.)

Bermanschläger. Krippen, Oelberge und Calvarienberge. (Christliche Kunstblätter, Linz, Haslinger, XLIII, 7.)

Besnier, Maurice. Monuments figurés du pays des Péligniens. (Bulletin et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, LXI, Mémoires 1901, Paris 1902, S. 243.)

Beyer-Boppard, C. Danneckers Ariadne. Eine kunsthistor. Studie. Mit 4 Abbildungen u. den biograph. Skizzen von v. Dannecker u. S. M. v. Bethmann. gr. 8⁰. 44 S. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt, 1902. M. 1.—.

Biesbroeck, L. Van. Mausolée de l'évêque Maximilien-Antoine Vander Noot. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Mausolée de l'évêque Philippe-Erard Vander Noot. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Mausolée de l'évêque Triest. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

— Monument de Guillaume de Bronchorst et de sa femme Marie de Warluzel. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

— Monument de l'évêque J.-B. De Smet. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

— Monument de l'évêque Van Eersel. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

— Tabernacle de l'église St.-Jacques. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toskanas. In histor. Anordnung. Unter Leitung von W. B. hersg. v. Frdr. Bruckmann. Lieferung LXXX—XCI: No. 386—410: Mino da Fiesole; No. 411a—420c: Agostino di Duccio; No. 421a—422: Domenico Rosselli; No. 423—425b: Meister der Marmormadonnen; No. 426a—431b: Bertoldo di Giovanni; No. 432a—433a: Adriano Fiorentino; No. 433b—437: Antonio del Pollajuolo; No. 438: Donatello u. Andrea del Verrocchio; No. 439—445: Andrea del Verrocchio. Imp. Fol. (à Lief. 5 Taf. in Phototyp.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901—02. à M. 20.—.

— Die italienische Plastik. 3. Aufl. (= Handbücher der Königl. Museen zu Berlin [1. Bd.].) gr. 8⁰. IV, 194 S. mit 95 Abbildungen im Text. Berlin, G. Reimer, 1902. M. 1.25; geb. M. 1.50.

— Ein Florentiner Thonbildner vom Anfang der Hochrenaissance. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1901, S. 1.)

— Ein Meisterwerk des Sperandio im South Kensington-Museum zu London. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 77.)

— Eine Kinderbüste in Windsor Castle v. Meister Konrad Meit. Dem Gedächtnis Ihrer hochsel. Maj. der Kaiserin u. Königin Friedrich. [Erweit. Sonderdr. aus: „Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn.“] 16 S. m. Abbildgn. gr. 4⁰. Berlin, G. Grote, 1902. M. 1.80.

— Florentiner Bildhauer der Renaissance. XXIII, 350 S. m. Abbildgn. gr. 4⁰. Berlin, B. Cassirer, 1902. M. 18.—; geb. M. 21. [Inhalt: Einleitung. Entwickelung der Florentiner Plastik und ihre Stellung innerhalb der Renaissancekunst Italiens. 1. Donatello als Architekt und Dekorator. 2. Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Bildnern der Renaissance. 3. Die Madonnenreliefs Donatellos in ihren Originalen und ihre Nachbildungen seiner Mitarbeiter u. Nachahmer. 4. Luca della Robbia. 5. Desiderios Marmorrelief der Madonna in der Sammlung Dreyfus zu Paris u. seine Beziehung zu Donatello u. Michelangelo. 6. Desiderio da Settignano u. Francesco Laurana als Portraitbildhauer u. die wahre Büste der Marietta Strozzi. 7. Portraits von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien in Quattrocento-Büsten des jungen Christus u. Johannes. 8. Versuche der Ausbildung des Genre u. der Putto in der Florentiner Plastik des Quattrocento. 9. Bertoldo di Giovanni, a. Bronzestatuetten, b. Medaillen.

10. Jugendwerke Michelangelos u. ihre Beziehungen zu des Künstlers Lehrern u. Vorgängern. 11. Eine Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia u. der Einfluss des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz.]

— Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen. 1. Lorenzo Ghiberti. Donatello. 2. (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 66 u. 215.)

Bonnefon, Paul. Quelques lettres inédites du sculpteur J. C. Marin. (La Chronique des arts, 1901, S. 283, 290, 315, 331; 1902, S. 2, 13, 19, 28.)

Bouchaud, Pierre de. La Sculpture à Rome, de l'antiquité à la Renaissance. In-18 jésus, 67 p. Paris, imp. et lib. Lemerre. 1901. fr. 2.—.

— La Sculpture à Sienne. In-16, 52 p. Paris, imprimerie et librairie Lemerre. 1901. fr. 2.—.

Bouchot, Henri. Trésors des bibliothèques: ivoires des reliures. (Les Arts, 1902, III, S. 6.)

Braniš, J. Spätgothische Sculpturen. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, 3 F., I, 1902, Sp. 75.)

Bruck, R. Elsässische Holzplastik. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 10.)

Buchner, Otto. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 37. Heft.) gr. 8⁰. XI, 180 S. mit 23 Abbildgn. im Text u. 17 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 10.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Die Grabplastik bis zur Mitte des 14. Jahrh. 2. Die Gotische Architektur im Verhältnis zur Grabplastik. 3. Die Grabplastik in ihrem Verhältnis zur Malerei. 4. Die Tumben. 5. Die Epitaphien. 6. Die Grabsteine des 14. u. 15. Jahrh.; Entwickelung des Porträts, Darstellung des Individuellen der menschlichen Erscheinung. 7. Die Inschriften u. Spruchbänder. Ortsregister. Verzeichnis der Abbildgn.]

Bulić, Fr. Frammento di pettine in bosso con rappresentanze cristiane. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 41.)

Catalogue général de médailles françaises. (Supplément.) 8e fascicule, p. 163 à 218. 9e fascicule, p. 219 à 264. 10e fascicule, p. 265 à 300. Petit in-8. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. à 1 fr.

Catelani, A. Su lo scultore Prospero Spani detto il Clemente. (Per le nozze Malaguzzi Valeri-Ferrari.)

Ceci, Giuseppe. La fontana di Santa Lucia. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 145.)

Cellini, Benvenuto. La vita, ad uso delle scuole, con note storiche di lingua e di stile per cura di Orazio Bacci. Firenze, G. C. Sansoni (tip. G. Carnesecchi e figli), 1902, 16⁰, X, 203 p. e 1 facs. L. 1.50. [Biblioteca scolastica di classici italiani, diretta da Giosue Carducci.]

Chabot. La Statue de saint Pierre à Rome et dans l'église de Pithiviers; par Mgr C., prélat de Sa Sainteté, curé de Pithiviers (Loiret). Petit in-16, 15 p. Pithiviers, impr. Desmolins. 1902.

Cocchi, Arnaldo. L'autore del reliquiario di Sant'Antonio di Santa Maria del Fiore. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 82.)

Cruttwell, Maud. Luca and Andrea della Robbia and their Successors. Cr. 8vo. XIX, 363 p. with over 150 Illustrations. London, J. M. Dent. New York, E. P. Dutton, 1902. [Inhalt: I. Prefatory. Preliminary sketch. 1. Luca and Andrea della Robbia, biographical. 2. Characteristics of Luca's art. 3. The cantoria. The campanile reliefs. The altar of S. Peter. 4. Enamelled terra-cotta. The Peretola tabernacle. The Duomo reliefs. The Pazzi chapel. 5. The bronze doors. 6. S. Miniato. The Federighi tomb. The Pistoja visitation. The stemmi of or S. Michele. 7. Impruneta. 8. The Madonnas. 9. Lost works and works attribued to Luca. II. 1. Characteristics of Andrea's art. 2. Early works of Andrea. 3. La Verna. 4. Works of middle life. 5. Later assisted works. 6. The Loggia di S. Paolo. The Arezzo marble altar. Last works. III. 1. Giovanni della Robbia. Characteristics. 2. Works imitative of Andrea. 3. Polychromatic, pictorial, and pseudo-classic works. 4. Ospedale del Ceppo, Pistoja. 5. The Monks of the Robbia family. Luca the younger. 6. Girolamo in France. The Palace of Madrid. IV. Appendices. 1. Genealogical tree of the della Robbia family. 2. Chronological table of the life and works of

Luca della Robbia. Chronological table of the life and works of Andrea della Robbia and of his family. 3. Bibliography. 4. Documents. 5. List of the works. Index.]

Cubasch, H. Die Medaille der Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde auf Burg Seebenstein (Niederöster.). (Mittheilungen d. Clubs d. Münz- u. Medaillenfreunde, 1902, S. 82.)

Cumond, Le Mis de. Sarcophages de Cumond. (Bull. Soc. histor. et archéol. du Périgord, t. XXIX, 1902, S. 101.)

Cust, A. M. The Ivory Workers of the Middle Ages. 8⁰. 190 p. London, G. Bell, 1902. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Consular and other Secular Diptychs. 2. Latin and Byzantine Ivoires. 3. Lombardic, Anglo-Saxon, Carlovingian and German Ivoires. 4. Romanesque and Gothic Ivoires. List of Diptychs. List of Places where Important Examples of Ivoires can be found. Index.]

Doebber. Statuen und Dreifaltigkeitssäulen in Nordböhmen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 89.)

Dumüys, Léon. Tombeau dans le Loiret, 1554. (Bull. Soc. archéol. et histor. de l'Orléanais, 1902, S. 78.)

E. B. Hohenzollern-Medaillen. (Berliner Münzblätter, 1902, S. 11 u. 51.)

— Medaillen des Antonio und Alessandro Abondio. (Berliner Münzblätter, 1902, S. 81.)

Éber, László. Apafi György síremléke. [Grabmal des Georg Apafi.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 97.)

Effmann, W. Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 65.)

— Frühmittelalterliche Inschriftsteine zu Dottendorf. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 321.)

— Kruzifixus, Christus- und Engelsdarstellung am Werdener Reliquienkasten. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 293.)

E. v. O. Alexandre Colin et les monuments d'Innsbruck. (Bulletin des musées roy., 1902, S. 69.)

Eysen, H. Das Weib in den Werken des Michelangelo Buonarotti. Eine kunsthistorische litterarische Studie. Inaugural-Diss. Breslau. 8⁰. 79 S.

F[abriczy]., Cornelius von. Alberto Maffiolo da Carrara und sein Lavabo in der Certosa von Pavia. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 397.)

— Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. (L'Arte, V, 1902. S. 46 u. 336.)

— Antonio Pollaiuolo's Grundbesitz in Pistoja. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 485.)

— Das Epitaph Giacomo Medici's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 411.)

— Das Grabmal Bassiano's da Ponte. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 319.)

— Ehevertrag Domenico Rosselli's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 490.)

— Eine Büste Vincenzo Gonzaga's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 410.)

— Guglielmo lo Monaco. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 393.)

— Neues über Andrea Cavalcanti da Buggiano. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 486.)

— Neues über Bernardo Rossellino. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 475.)

— Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo. III. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 157.)

— Neues zum Triumphbogen Alfonsos I. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 3.)

— Nicolò di Piero Lamberti d'Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e sulle opere del maestro. (Archivio storico Italiano, 1902, 2.)

— Sant' Ippolito — eine Steinmetzenstadt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 412.)

— Un'opera di Alessandro Abondio. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 5.)

— Zwei unbekannte Reliefs von G. A. Omodeo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 395.)

Fayolle, A. de. Médailles et jetons municipaux de Bordeaux. (Gazette numismatique française, 1902, S. 69 u. 125.)

Ferri, P. N. Ancora di un disegno inedito attribuito a Michelangelo. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 137.)

Fiérens-Gevaert, H. Deux chefs-d'oeuvre de sculpture médiévale à Mons et à Gand. (La Chronique des arts, 1901, S. 282.)

Fraschetti, Stanislao. Il monumento di Arrigo Minutolo. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 49.)

— Le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani della Rinascenza. (Emporium, 1902, Juli.)

— Un altro documento berniniano. (L'Arte, V, 1902, S. 109.)

Freemann, L. J. Italian Sculpture of the Renaissance. 8vo, 220 p. Macmillan. 12/6.

Gasté, Armand. Les tombeaux de Matignon, à Torigni-sur-Vire. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 167.)

Gelli, Jacopo. Tra Benvenuto Cellini e Filippo Negrioli. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 81.)

Germain de Maidy, L. Une médaille inédite de Notre-Dame de Benoîte-Vaux. (Revue belge de numismatique, 1902, S. 193.)

Gerspach. Ancora il tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. (L'Arte, V, 1902, S. 254.)

Gheyn, G. Van den. Christ en bois. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

Gilleman, Ch., et A. **van Werveke.** Médailles gantoises (1580—1717). (Revue belge de numismatique, 1902, S. 57, 175, 312 u. 472.)

Goldschmidt, Adolph. Die Freiberger Goldene Pforte. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 20.)

— Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristl. Skulptur. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, VII.) Lex. 8⁰. 30 S. mit 6 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 3.—.

— Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. [Aus: „Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn."] 51 S. m. 45 Abbildgn. u. 3 Lichtdr.-Taf. Fol. Berlin, G. Grote, 1902. M. 6.—.

Graeven, Hans. Ein angebliches Elfenbeindiptychon des Maximinklosters bei Trier. (Bonner Jahrbücher, 107, 1901, S. 50.)

Graeven, Hans. Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Herakleskolosses. (Bonner Jahrbücher, 108—9, 1902, S. 252.)

Grunwald, M. Portugiesengräber auf deutscher Erde. Beiträge zur Kultur- u. Kunstgeschichte. 160 S. m. Abbildungen. gr. 8⁰. Hamburg, A. Janssen, 1902. M. 3.—.

Guarini, G. Battista. Bogerius Melfie Campanarum. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 147.)

Gümbel-Nürnberg, Albert. Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 360.)

Gutbier, Hermann. Die Grabdenkmäler der Bergkirche zu Langensalza. 30 Abbildgn. m. erläut. Text. Hrsg. vom Gewerbeverein zu Langensalza. gr. 4⁰. IV, 42 S., Langensalza, H. Beltz in Komm., 1901. M. 6.—.

Habich, Georg. Hans Reimer. (Berliner Münzblätter, 1902, S. 153.)

— Studien zu Antonio u. Alessandro Abondio. [Aus: „Monatsber. üb. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] gr. 4⁰. 7 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf. München, H. Helbing, 1901. M. 3.—.

— Ueber einige Medaillen Albrechts V. und seiner Söhne. (Mittheilungen d. bayer. Numismat. Gesellschaft, 1900, S. 57.)

— Ueber zwei Medaillen-Zeichnungen. (Mittheilungen d. bayer. Numismat. Gesellschaft, 1901, S. 135.)

— Zu Friedrich Hagenauer. I. Ambrosius Hochstetter der Aeltere. II. Ambrosius Hochstetter der Jüngere und Barbara Hochstetterin. III. Sebastian und Ursula Ligsalz. (Mittheilungen d. bayer. Numismat. Gesellschaft, 1901, S. 143.)

Haeghen, Vict. van der. Bas-reliefs de façade (1666). (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

— Chaire de vérité, par J.-B. van Helderberg. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

Haendcke, Berthold. Alonso Berruguete und Donatello. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 145.)

— Mathias Rauchmüller, der Bildhauer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 89 u. 483.)

— Zu Michelangelo's Zeichnungen in Haarlem. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 387.)

Hallett, Cecil. The Statue of King Charles I. (The Architectural Review, 1902, S. 181.)

Handmann, R. Ein altes Madonnenrelief. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 248.)

Hattink, R. E. Doop vont te Almelo. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 105.)

Hauptmann, Gerhart. Das Mediceergrab. Tagebuchblatt. (Kunst und Künstler, Monatsschrift, I, S. 13.)

Headlam, Cecil. Peter Vischer. Illust. (Handbook of the Great Craftsmen. Edit. by G. C. Williamson.) Cr. 8vo, XI, 144 p. London, G. Bell, 1901. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Hermann Vischer and the Early German Bronze-Work. 2. Peter Vischer: His Life. 3. The Early Works of Peter Vischer. 4. The Shrine of St. Sebald. 5. The Tomb of Maximilian. 6. The Tucher Monument and the Nuremberg Madonna. 7. The Minor Works of Peter Vischer the Younger. 8. The Tomb of Elector Frederick the Wise, and the Rathaus Railing. 9. The Fall of the House of Vischer. 10. The Importance of the Works of the Vischers. Catalogue of the Works of the Vischers.]

Heiligenblut in Kärnten und sein Hochaltar. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 6.)

Heins, Armand. Crucifix émaillé et champlevé. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

— Cul de lampe en pierre bleue. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

— Médaillons en pierre. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

— Statue de saint Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

Hénault, H. Les Fior (Michel, Joseph et Philippe), sculpteurs. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 694.)

— Maurice. La Famille Danezan. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 136.)

Herrera y Chiesanova, Adolfo. Medallas de los Gobernadores de los Países Bajos en el reinado de Felipe II. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Sr. D. A. H. y C. el día 29 de Diciembre de 1901. Contestación des Excmo. señor D. Cesáreo Fernández Duro. Sin l. (Madrid). Impr. de los Hijos de Manuel G. Hernández. (1901.) En 4.° mayor, 71 p. [No se ha puesto á la venta.]

Heubach, A. Monumentalbrunnen Deutschlands, Österreichs u. der Schweiz aus dem 13—18. Jahrh. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. (10 [1 farb.] Taf. m. Text S. 1—4.) Fol. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz, 1902. M. 6.—.

Hill, G. F. Timotheus Refatus of Mantua and the Medallist „T. R." (The Numismatic Chronicle, 1902, S. 55.)

Hintze, Erwin. Das Kopfreliquiar der hl. Dorothea. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 59.)

— Szent Dorottya hermája a Borozlói iparművészeti múzeumban. (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 193.) [Ungarische Uebersetzung des vorhergehenden Aufsatzes, besorgt von L. Éber.]

Höfken, R. v. Ein Heiliger, angeblich aus dem Stamme der Hohenzollern. (Berliner Münzblätter, 1902, S. 4 u. 35.)

H. S. Ein Werk von Jodocus Vredis. [Hausaltar im Museum zu Osnabrück.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 257.)

Huttenlocher, Ferdinand. Die Holzschnitzereien aus dem Nationalratssaale des Bundes-Palais in Bern. 24 Tafeln in Lichtdr. (1. Lfg. 6 Taf. m. III S. Text.) gr. 4°. Zürich, M. Kreutzmann, (1902). M. 20.—; auch in 4 Lfgn. zu je M. 5.—.

Irwin, J. Hastings. War Medals. (The Connoisseur, II, 1902, S. 49.)

Jacquot, Albert. Essai de répertoire des artistes lorrains: sculpteurs. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 307.)

(Julliot, Gustave.) L'ancien retable d'or (et le coffret d'ivoire) de la cathédrale de Sens. (= Publications de la Société archéologique de Sens, 6.) 4°. 33 p. (Sens, 1902.)

K. Ein Donatello-Fund [Putto vom Taufbrunnen in Siena, in den k. Museen zu Berlin]. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 296 u. 360.)

Kaufmann, Carl Maria. Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. Erstmalige archaeologisch-histor. Untersuchg. der Gruft Otto's II. Mit 8 Sondertaf. u. 26 Abbildgn. im Text nach Orig.-Aufnahmen. IX, 64 S. gr. 4⁰. München, Allgemeine Verlags-Gesellschaft, 1902. M. 25.—. [Inhalt: Vorwort. 1. Einführung. Die letzte Waffenthat des Kaisers, seine Krankheit u. sein Tod. 2. Die historisch-topographischen Berichte über das Ottonengrab. 3. Die Umgebung des mittelalterlichen Grabes. 4. Der heutige Bestand. 5. Ein Vorschlag zur würdigen Aufstellung des Kaisergrabes.]

Kemény, Lajos. Felsőmagyarországi képfaragókról. [Über Bildschnitzer Ober-Ungarns.) (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 332.)

Kirby, T. F. The Charters of the Manor of Ropley, Hants. (Archaeologia, 2d series, vol. 8, part 1, S. 227.)

Kleinclausz, A. L'art funéraire de la Bourgogne au moyen âge. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 441; t. 27, 1902, S. 299.)

Knauth. Ein verschwundenes Kunstwerk. [Ehemaliger Lettner im Strassburger Münster.] (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 102.)

Koechlin, Raymond. L'Influence de la Sculpture française sur la Sculpture allemande au XIIe et au XIIIe siècle. (La Chronique des arts, 1902, S. 125.)

Krause. Ueber einige Inschriften auf den Erzthüren der Basilica di S. Paolo bei Rom und der Michaelskirche in Monte S. Angelo. (Römische Quartalsschrift, 16. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Labande. Autel chrétien de Saint-Marcel de Carreiret. (Mém. Acad. de Vaucluse, 1902, S. 147.)

Lafond, Paul. Gregorio Fernandez. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 421.)

— La Crèche de Sainte-Marie d'Oloron. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 567.)

Langenhan, A. Liegnitzer plastische Altertümer. Ein Beitrag zur Kultur- u. Kunstgeschichte Niederschlesiens. Mit üb. 100 Abbildgn. im Text u. 4 Taf. nach Orig.-Federzeichngn. des Verf. 79 S. Lex. 8⁰. Liegnitz, E. Scholz Nachf., 1902. Geb. M 3.—.

Latyšev, V. Zur kirchlichen Archäologie des Chersones. (Journal des Ministeriums der Volksaufklärung, Bd. 337, 1901, Oktoberheft, Abteil. f. klass. Philologie, S. 15.) [In russ. Sprache.]

Lehmgrübner, P. Laufbrunnen in Michelstadt im Odenwald. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 1.)

Leymarie, Camille. La porcelaine artistique de Limoges pendant le premier tiers du dix-neuvième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 456.)

Lichtenberg, Dr. Reinhold Frhr. v. Das Porträt an Grabdenkmalen, seine Entstehung und Entwickelung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, XI.) Lex. 8⁰, VII, 151 S. mit 44 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 15.—. [Inhalt: 1. Einleitung. 2. Sepulcral-Bildnisse bei den antiken Völkern des Orientes und in Mykenä. 3. Die Etrusker. 4. Die Römer. 5. Die Griechen. 6. Wandlung der Anschauungen vom Tode in christlicher Zeit. 7. Die christlichen Sepulcral-Porträts.]

Linder, D. G. Zu der Blarer-Medaille. (Zwingliana, 1901, Heft 2, S. 235.)

List, Camillo. Bildhauer-Arbeiten in Österreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik. Mit kunsthistor. Angaben v. Custos-Adjunkt Dr. C. L. 4 u. 5. (Schluss-)Lfg. (24 Taf.) Fol. Wien, A. Schroll & Co., (1902). Je M. 12.—.

Lorin. Pièces inédites relatives au Louis XIII de Rude (château de Dampierre). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 207.)

Lucchini, Cav. Luigi. Alte scolture monumentali in Cremona nel periodo del Risorgimento dell'Arte. Il Sepolcro Trecchi. Porta monumentale nel Museo Civico di Cremona. Trabeazione marmorea di un Arco Trionfale nel Museo Civico di Cremona dell'epoca del Risorgimento. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 46 u. 62.)

Lübke, W. Compendio di storia delle belle arti. Parte II: la scultura. Traduzione di Nino Guerzoni Federici. Milano, soc. editr. Sonzogno, 1901, in-16, 61 p. L. —.15. [Biblioteca del popolo, num. 295.]

Mackowsky, Hans. Das Silberkreuz für den Johannisaltar im Museo di

S. Maria del Fiore zu Florenz. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 235.)

Maeterlinck, L. Roger van der Weyden, sculpteur. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 265 u. 399.)

Maffiolo, Alberto, da Carrara è veramente l'autore del Lavabo nella Certosa di Pavia? (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 13.)

Majocchi, Rodolfo. L'autore dell' arca di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'oro in Pavia. Pavia, F.lli Fusi, 1901, in 8, 31 p. e 2 tav.

Malaguzzi Valeri, Francesco. Note sulla scultura lombarda. 1. Alcune sculture del Museo Archeologico di Milano da assegnarsi all' Amadeo. 2. Ancora della porta degli Stanga e un bassorilievo inedito di Pietro da Rho. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 24.)

— Un' opera scomparsa di artisti lombardi pel Duomo di Reggio Emilia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 176.)

Marais. Note sur un fragment du tombeau de Jeanne de Villers (1612); par le lieutenant-colonel M. In-8, 3 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (4e trimestre 1901).]

Maresca di Serracapriola, Antonino. Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti a Napoli. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 40, 87, 111 u. 127.)

Marescotti, E. A. La scultura al [cimitero] Monumentale [di Milano]: note di critica. 2.a ediz. accresciuta di nuovi studi. Milano, A. Fumel, 1902, 16⁰, 165 p. L. 2.—.

Marian, A. Die Grabdenkmale, Gräber und die Gruft in der Aussiger Decanalkirche. (Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 40. Jahrg., Nr. 4.)

Marignan, A. Etudes sur l'art français au moyen âge. Histoire de la sculpture en Languedoc, du XIIe-XIIIe siècle. In-8, V, 150 p. Chalon-sur-Saône, imp. Bertrand. Paris, lib. Bouillon. 1902.

Marucchi, O. Di un gruppo di antiche iscrizioni cristiane spettanti al cimitero di Domitilla e recentemente acquistate della Commissione di archeologia sacra; Ulteriori osservazioni sulla memoria della sede primitiva di s. Petro. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 4.)

— Di un pregevole monumento di antica scultura cristiana rinvenuto negli scavi del Foro Romano. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 205.)

Marzo, G. Di, e G. **Mauceri.** Antonello Gagini e l'altare di San Giorgio. (L'Arte, V, 1902, S. 180.)

Matthaei, Adelbert. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum J. 1530. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Plastik. Mit Text u. 46 Taf. in Lichtdr. 2 Bde. Leipzig, Seemann & Co., 1901. 1: Text. Lex. 8⁰. (IX, 249 S. m. 1 Karte.) Geb. — 2: Tafeln. gr. Fol. (IV S. Text.) In Mappe. M. 60.—. [Inhalt: 1. Darbietung des Materials. 2. Die Entwicklung der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis ca. 1530. — Künstlerverzeichnis. Ortsverzeichnis.]

Mauceri, Enrico. Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo. (L'Arte, V, 1902, S. 45.)

Mazerolle, F. Travaux exécutés par Du Rif, maître sculpteur, dans les salles du couvent des Grands-Augustins, à Paris. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 370.)

Melani, Alfredo. La Natività di Cristo in un Avorio vaticano dell' XI secolo e in due marmi (Pisa e Pistoia) di Niccola e Giovanni Pisano. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 85.)

— Su l'epoca di due fogli eburnei figuràti e sulle immagini ivi rappresentate. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 3.)

Menadier, Julius. Schaumünzen Albrecht Dürers. (Zeitschrift für Numismatik, 23. Bd., Berlin 1902, S. 117.)

— Schaumünzen der Hohenzollern-Herrscher in Brandenburg-Preussen. (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 143.)

Merz, J. Grabstein aus Marmor, 16. Jahrhundert, erste Hälfte, Wels. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 56.)

Meyer, Alfred Gotthold. Das Holzpferd im Salone zu Padua. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Molinier, Émile. La question Laurana. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, IV, S. 43.)

— Jésus et Saint Jean enfants. Bas

relief en marbre par Donatello. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, II, S. 38.)

Momméja, J. Bas-reliefs d'albâtre de Lagny. (La Correspondance histor. et archéol., 1902, S. 289.)

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 9. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdruck-Taf.) Berlin, E. Wasmuth, (1901). M. 10.—.

Mortet, V. La fabrique des églises cathédrales et la statuaire religieuse au moyen âge. (Bulletin monumental, 1902, S. 216.)

Müntz, Eugène. La question Laurana. Francesco Laurana ou Desiderio? (Les Arts. Revue mensuelle, IV, 1902, S. 37.)

Mulder, Adolph. Het te voorschijn gebrachte grafgesteente in de Lieve Vrouwe- of Groote Kerk te Breda. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 274.)

Noack. Alte Grabdenkmäler auf Gothaer Friedhöfen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 25.)

Oettingen, W. von. Benvenuto Cellini und seine Konkurrenten. Vortrag. (Sitzungsbericht III, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Oppermann, Otto. Kölner Medaillen. (Die Rheinlande, Dezember 1901, S. 32.)

Orsi. Stavroteca Bizantina in Bronzo di Ragusa inferiore (Sicilia). (Römische Quartalschrift, 15. Jahrg., 4. Heft.)

Overloop, Eug. van. Musées royaux du Cinquantenaire. Exposition de photographies. I. Les statues de bronze entourant le tombeau de l'empereur Maximilian Ier, à Innsbruck. Notice. Bruxelles, Hayez, 1902. In-12, 28 p.

Pahud, Fr. Sculptures sur bois. (Fribourg artistique, 1902, 2.)

Paoletti, P. L'arca di S. Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia. (Arte italiana dec. e industriale, 1902, 3.)

Parrocel, Pierre. Les monuments funéraires de la chapelle de l'Hôtel-Dieu à Carpentras. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 187.)

Patterson, William Hugh. Collecting shell cameos. (The Connoisseur, II, 1902, S. 116.)

Pedrick, Gale Monastic Seals of the 13 th Century. A Series of Examples Illustrating the Nature of their Design and Artistic Value, Selected, Introduced, and Described by G. P. 4to, 158 p. and Plates. De La More Press. 21/.

Pelay. Tombeaux Normands des XIIe et XIIIe siècles (Abbayes de Saint-Georges-de Boscherville et de Saint-Wandrille.) (Bull. Comm. Antiq. de la Seine-Infér., t. XII, 1902, S. 173.)

Pelissier, L. G. Canova, la contessa d'Albany et le tombeau d'Alfieri. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., III, 1.)

Piccirilli, P. Patrimonio artistico che se ne va. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 63.)

Pierre, J. Histoire singulière et véridique de cinq bustes en marbre offerts à la ville de Troyes par Grosley et éxecutés par le sculpteur Louis-Claude Vassé. 8°. 127 p. fig. Paris 1902.

Poggi, Giovanni. La questione del „David". (L'Arte, V, 1902, S. 346.)

Porée. Note sur la statue de l'Enfant Jésus de l'autel majeur de Sainte-Croix de Bernay; par M. le chanoine P., curé de Bournainville. In-8, 11 p. et planche. Evreux, impr. Hérissey. 1902. [Extrait du Bulletin de la Société des amis des arts du département de l'Eure (1901).

— Note sur un bas-relief du XVIe siècle représentant l'adoration des bergers et conservé à Notre-Dame de Verneuil; par M. le chanoine P., curé de Bournainville. In-8, 11 p. et planche. Evreux, imp. Hérissey. 1902. [Extrait du Bulletin de la Société des amis des arts du département de l'Eure (1901).]

Portheine, Jr., H. Het graf, de graftombe en het beeld onder den baldakijn van Hertog Karel van Egmond in de St.-Eusebius-of Groote Kerk te Arnhem. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 107 u. 212.)

Pozzo, Tomaso dal. Il sepolcro di San Savino nel Duomo di Faenza. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 129.)

Prior, Edward S., and Arthur **Gardner.** Mediaeval Figure-Sculpture in England. (The Architectural Review, 1902, S. 3, 84 u. 147.)

Quarré-Reybourbon, L. Plaques de foyer lilloises au point de vue artistique et historique. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 509.)

Radcliffe, A. G. Schools and Masters of Sculpture. Illust. 612 p. Hirschfeld. 12/6.

Rahn, J. R. Eine Thüre aus der Frührenaissancezeit in Schaffhausen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 50.)

— Schaffhauser Brunnen. 1. Der Mohrenbrunnen ein mutmassliches Werk des Meisters der Consolen von S. Johann. 2. Der vierröhrige Brunnen auf dem Fronwaagplatz. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 175.)

Récsey, Victor. Ein altchristliches Relief aus Ungarn. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 48.)

Reinach, Salomon. L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577, reproduit intégralement et commenté, avec une introduction et une traduction des „Statue" d'Aldroandi, par S. R., membre de l'Institut. In-8, II, 151 p. et 203 planches de phototypie Berthaud. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, librairie Leroux. 1902. fr. 25.—.

Renaissance-Grabsteine. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 196.)

Requin, H. Documents inédits sur le sculpteur François Laurana. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 498.)

Reymond, Marcel. A proposito dei bassorilievi di Castel di Sangro. (L'Arte, V, 1902, S. 112.)

— L'autel majeur du Dome de Modène. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 55.)

Reyneau, Antoine. Sculptures de l'église Saint-Pierre de Tulle. (Bull. Soc. lettres, sc. et arts Corrèze, 1901, S. 581.)

Ricci, Serafino. Di una medaglia-autoritratto di Antonio Averlino detto „il Filarete" nel Museo Artistico municipale di Milano. (Rivista italiana di numismatica, XV, 1902, S. 227.)

— Di una medagli-autoritratto di Antonio Averlino detto il Filarete nel museo artistico municipale di Milano. (In: Omaggio della società numismatica italiana al congresso internationale di scienze storiche in Roma, aprile 1902: diciotto memorie numismatiche. Milano, L. F. Cogliati, 1902.)

Richter, M. Zwei Brunnendenkmäler der Spätrenaissance in Mannheim. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1902, 2.)

Riehl, Berthold. Geschichte der Stein- u. Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrh. [Aus: „Abhandlgn. d. bayer. Akad. d. Wiss."] 76 S. m. 5 Taf. gr. 4⁰. München, G. Franz' Verl. in Komm., 1902. M. 3.—.

Righetti, Giovanni. Spätgothische Denkmäler in Istrien. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 195.)

Rizzoli, Luigi, jun. Due bassorilievi in bronzo di Giovanni dal Cavino. [Porträts von Andrea Navagero und Girolamo Fracastoro, XVI. Jahrh.] (Bollettino del Museo civico di Padova, V, 1902, S. 69.)

Robert, Ulysse. Le Tombeau et les Portraits de Philibert de Chalon, prince d'Orange; par U. R., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8, 18 p. et 1 planche. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 60).]

Roserot, Alphonse. Bouchardon intime. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 354.)

— Laurent Guiard, premier sculpteur du duc de Parme (1723—1788). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 368.)

Scatassa, E. Di un ignoto scultore del secolo XVII. (Francesco Maria Baldini.) (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 138.)

Schleinitz, v. Entdeckung altfranzösischer Bronzereliefs in Kew. (Die Kultur, hrsg. v. d. Österr. Leo-Gesellschaft, III, 1.)

Schlumberger, Gustave. Le Tombeau d'une impératrice byzantine à Valence, en Espagne; par G. S., de l'Institut. In-8, 41 p. avec fig. Paris, imp. et lib. Plon-Nourrit et Ce. 1902.

Schmidt, Otto. Altäre u. andere kirchliche Einrichtungsstücke aus Österreich. (XII—XVIII. Jahrh.) Ergänzung zu dem Werke: „Intérieurs v. Kirchen u. Kapellen in Österreich". Heliogravuren nach photograph Aufnahmen. Mit erläut. Text v. Cust. Dr. Camillo List. Begonnen v. Reg.-R. Dr. Alb. Ilg. 4. (Schluss-)Lfg. (25 Bl. m. 8 S.

illustr. Text.) gr. Fol. Wien, A. Schroll & Co., (1902). In Mappe M. 30.—.

Schmölzer, Hans. Gedenkstein des Ser Paolo, 16. Jahrhundert, Trient. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 52.)

Schneider, G. I monumenti e le memorie cristiane di Velletri. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 269.)

Schnittger-Schleswig, Doris. Die Umsetzung des Königsdenkmals im Schleswiger Dom. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIV, 1901, S. 381.)

[Schnitzaltar, Spätgotischer, der Kirche zu Waase auf der Insel Ummanz.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 11.)

Schottmüller, Frida. Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 401.)

Schubring, Paul. Andrea Guardi. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schulz, Fritz. Zur mittelalterlichen Holzplastik in Schleswig-Holstein. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1901, S. 157; 1902, S. 55.)

Seder, A. Der Reinhard-Brunnen in Strassburg. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1902, Juni.)

Sello, Georg. Der Roland zu Bremen. Hrsg. v. der histor. Gesellschaft des Künstlervereins zu Bremen. gr. 8°. XII, 70 S. m. 11 Abbildgn. u. 1 Heliograv. Bremen, M. Nössler, 1901. M. 1.80.

Semrau, Max. Die Portalskulpturen der k. Pfarrkirche zu Striegau. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 73.)

Senefelder, L. Der Niclas Vörstl-Brunnen. (Monatsblatt d. Altertums-Vereins zu Wien, 1902, 9.)

Serrano Fatigati, Enrique. Retablos españoles ojivales y de la transición al rinascimiento, por E. S. F., catedrático, con fototipias de los Sres. Hauser y Menet. 8°. 31 p. 9 pl. Madrid, imprenta de San Francisco de Sales, 1902.

Sokolowski, Marian. Studien zur Geschichte der Plastik in Polen im XV. u. XVI. Jahrh. (Publikation der K. K. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 79.) [In polnischer Sprache.]

Spinelli, A. G. Busti del Muratori e del Sigonio nella Biblioteca Estense. (La Provincia di Modena, 1902, 18. April.)

Stegmann, Konserv. Dr. Hans. Die Plastik des Abendlandes. (= Sammlung Göschen, 116 Bdchn.) 12°, 176 S. m. 23 Taf. Neudruck. Leipzig, G. J. Göschen, 1902. Geb. M. —.80.

— Grabdenkmal in der Stadtkirche zu Wertheim a. M. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1901, 10.)

Steinheim, S(alomon) L(evy). Moses und Michel Angelo. Einl. von Dr. L(eopold) Lucas. 8°. 21 S. (Glogau, 1902.)

Steinmann, Ernst. Wohnung und Werkstatt Michelangelo's in Rom. (Deutsche Rundschau, 28. Jahrg., 8. Heft.)

Strzygowski, Josef. Bronzeaufsatz im Besitze des Grafen Wilczek in Wien. (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts, IV, 1901, S. 189.)

Supino, I. B., e B. **Marrai.** Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. (L'Arte, V, 1902, S. 185.)

Szendrei, János. Román építészeti emlék a Svábhegyen. [Romanisches Baudenkmal auf dem Schwabenberge.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 384.)

Takáts, Sándor. Donner szobrászról és a Süttői márványról. [Ueber den Bildhauer G. R. Donner und den Süttöer Marmor.] (Archaeologia Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 412.)

Torelli, Prof. Vieri. Della vita e delle opere di Benvenuto Cellini: conferenza letta alla scuola di disegno per gli operai della società delle scuole del popolo Pietro Dazzi [in Firenze] il 16 giugno 1901. Firenze, tip. M. Ricci, 1901, 8°, 31 p.

Venturi, Adolfo. I capolavori della scultura bizantina nella seconda età d'oro. (Cronache della civiltà elleno-latina, Roma, Maggio 1902.)

— Un bronzo del Verrocchio. (L'Arte, V, 1902, S. 43.)

Vesly, Léon de. Notice sur Pierre des Aubeaux, imagier rouennais du seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 406.)

Veuclin, E. Quatre médailles de Nicolas Gatteaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 144.)

Vidier, A. Inventaire des reliques et liste des sépultures de rois de France qui se trouvaient dans l'abbaye de Saint-Denis à la fin du XIVe siècle. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, 28, 5, 6.)

Vitry, Paul. La sculpture française des XVIIe et XVIIIe siècles au musée Wallace. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VII, S. 18.)

— Le Saint Michel du musée de Montargis (deuxième moitié du XVe siècle). In-8, 8 pages avec fig. et 1 planche. Fontainebleau, imp. Bourges. 1902. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.]

Vöge, Wilhelm. Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 409.)

— Ueber die Bamberger Domsculpturen. (Schluss.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 255.)

Von Ober-Ungarns Altarbauten aus dem Mittelalter. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 8.)

Wagner, E. Die Statue des Markgrafen Karls II. von Baden und Durlach, im Zusammenhang mit süddeutschen Brunnenfiguren. (Zeitschrift f. die Geschischte des Oberrheins, N. F., 17. Bd., 1. Heft.)

Wilpert, G. Frammento d'una lapide cimiteriale col busto di S. Paolo. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 257.)

Wolf, Albert. Jüdische Medaillen. (Mittheilungen d. Clubs d. Münz- und Medaillenfreunde in Wien, 1901, S. 108 u. 118.)

Zemp, Josef. Der Weinmarktbrunnen zu Luzern. (Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilung der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler. N. F. I. Genf, Ch. Eggiman & Co.)

Zilcken, Fritz. Kölner Denkmäler. (Die Rheinlande, Dezember 1901, S. 20.)

Malerei.

Abbruzzetti, Gaetano. Di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto a Jesi. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 62 u. 134.)

Acero y Abad, Nicolás. Dos cuadros de la insigne iglesia parroquial y colegiata de Santa Maria de la Redonda de Logrono, por D. N. A. y A., Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y Ciencias Morales y Políticas. Logrono. Impr. de los Sucesores de Federico Sanz. 1901 —1902. En 8.º may., 610 p., con 23 fotograbados. 7 y 7,50.

Advielle, Victor. Le portrait de la duchesse de Fontanges au château de Madrid. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 117.)

— Le Portrait de la duchesse de Fontanges, du Musée national de Madrid, et les Faux Portraits de la favorite; par V. A., correspondant du comité des beaux-arts des départements. In-8, 20 pages et portraits. Paris, impr. Plon-Nourrit et Ce; libr. Rapilly. 1900.

— Les faux portraits de la duchesse de Fontanges. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 171.)

— Recherches sur Nicolas Poussin et sur sa famille. In-16, 224 p. avec grav. et portraits. Arras, imprim. Schoutheer frères. Paris, lib. Rapilly. 1902. fr. 3.50.

Affreschi, Gli, della cappella dei Camozi nella chiesa di S. M. degli angioli in Lugano. (Piccola Rivisista Ticcinese, anno II, 1901, Febbraio.)

Ainalow, D. W. Die Mosaiken des alten Baptisteriums in Albenga. (Vizantijskij Vremennik, VIII, 1901, Heft 3.) [In russ. Sprache.]

— Enkaustische heilige Bilder vom Sinai. (Vizantijskij Vremennik, IX, 1902, Heft 3 u. 4.) [In russ. Sprache.]

Aldenhoven, Carl. Geschichte der Kölner Malerschule. (= Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. XIII. Text.) gr. 8°. 453 S. Lübeck, J. Nöhring, 1902. M. 12.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Die Gothik. 2. Meister Wilhelm. 3. Die Schule Meister Wilhelms. 4. Die Westphalen. 5. Die Nachfolger Meister Wilhelms. 6. Stephan Lochner. 7. Die Nachfolger Lochners. Der Meister der Georgs-

legende. Der Meister der Verherrlichung Mariae. 8. Der Meister des Marienlebens. 9. Der Meister der Sippe der h. Jungfrau. 10. Der Meister des h. Bartholomaeus. 11. Der Meister von S. Severin. Der Meister der Ursulalegende. 12. Bartold Bruin und das XVI. Jahrhundert. Schluss. Anmerkungen.]

— und L. **Scheibler.** Geschichte der Kölner Malerschule. (= Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. XIII, 4. Lfg.) gr. Fol. 100 Lichtdr.-Taf. m. erklär. Text. 4. Lfg. (31 Taf.) Lübeck, J. Nöhring, (1902). In Mappe M. 40.—.

Alexandre, Arsène. Sur „l'Enseigne" de Watteau. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, IV, S. 10.)

Allec, Ludovic. Le portrait de Louis XVIII du Musée de Marseille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 572.)

Amira, Karl v. Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. (Abhandlungen der Kgl. bayer. Akad. d. Wiss., 1. Classe, 22. Bd., 2. Abt., S. 327—385.)

Angelini, G. Un antico musaico cristiano scoperto a Gerusalemme. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 217.)

Angst, H. Eine Serie von Luzerner Glasgemälden im Auslande. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, III, 1901, S. 195.)

Anstruther, G. Elliot. William Hogarth (Miniature Series of Painters.) 12mo. 80 p. G. Bell. 1/.

A. R. Scoperta di un affresco a Conegliano. (L'Arte, V, 1902, S. 53.)

Armstrong, Sir Walter. Sir Henry Raeburn. With an Introduction by R. A. M. Stevenson, and a Biographical and Descriptive Catalogue by J. L. Caw. Fol., 131 p. and Plates. Heinemann. 105/.

— J. M. W. Turner, R.A. With 103 Illusts. of the Artist's Best Pictures. Edition on Japanese Paper, with a Duplicate set of the Plates. Imp. 4to. Agnew. 252/.

Arnoult, André. La Vierge aux Rochers. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 170.)

Astegiano, Lorenzo. Un quadro del pittore Rufino d'Alessandria del secolo XV. (Medusa, Firenze 1902, Nr. 37.)

Astolfi, Carlo. Di alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del 2° Lorenzo da Sanseverino, del Pagani. (L'Arte, V, 1902, S. 192.)

B. La resurrezione di Cristo già della famiglia Roncalli. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 182.)

Babeau, Albert. L'énigme de François Gentil. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 648)

Bach, Max. Die angeblichen Bilder Holbein des Aelteren im Dom zu Augsburg. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 40 u. 51.)

— Hans Multscher, Bildhauer und Maler? (Archiv f. christliche Kunst, 1902, S. 4.)

— Ulmische Porträtmaler des 18. Jahrhunderts. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 77.)

Balletti, Andrea. Un frammento della Divina Commedia con illustrazioni miniate del secolo XIV. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 138.)

Bambeke, Ch. Van. A propos d'un tableau ornant le local de réunion de la Société de médecine de Gand, par Ch. V. B., membre titulaire de la Société de médecine de Gand. Gand, imprimerie Eug. Van der Haeghen, 1901. In-8°, 16 p., grav. et 1 planche hors texte. fr. 1.25. [Extrait des Annales de la Société de médecine de Gand.]

— Enfants monstrueux, tableau de Norbert Sauvage. (Inventaire archéologique de Gand. 1901, fasc. 23.)

Baratta, Mario. Leonardo da Vinci ed i problemi della terra. Torino, f.lli Bocca (tip. V. Bona), 1903, 8° fig., XIV, 318 p. L. 15.—. [Biblioteca Vinciana, n. 1.]

Bateman, Charles T. G. F. Watts, R. A. With Illusts. (Miniature Series of Painters.) 16mo, VII, 59 p. G. Bell. 1/.

Baud-Bovy, Daniel. Le mouvement d'art en Suisse. Peintres Genevois (XVIIIe siècle et commencement du XIXe). I. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 101.)

Baumgarten, Fritz. Hans Baldung in der Nachfolge Dürer's. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 166)

Baumstark. Wandgemälde in Sutri, Nepi und Civita Castellana. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 3. Heft.)

Beaumont, Charles de. Jean-Louis Ducis, peintre (1775—1847). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 520.)

Beck. Die weiland „Truchsessengalerie" zu Wurzbach und die Multscherbilder. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 113.)

— Meinrad von Aw, Maler aus Sigmaringen (1712—1792). (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 71.)

— Theodor. Beiträge zur Geschichte des Maschinenbaues. 2. verm. Aufl. Berlin, J. Springer, 1900. [Darin ein Kapitel über Leonardo da Vinci.]

Been, Ch. A. Danmarks malerkunst. Billeder og biografier samlede af Ch. A. B. Kapitlerne indledede af Emil Hannover. 1—12. Haefte. 4°. 144 S. Kobenhavn, E. Bojesen, 1902. à 50 Öre.

Beissel, Stephan, S. J. Aus der Sammlung Boisserée. 40 Lichtdr. zum Leben Jesu u. Mariae nach Lith. v. Strixner. Mit e. Einleitg. v. St. B., S. J. gr. 4°. 12 S. Text. M.-Gladbach, B. Kühlen, 1901. In Mappe M. 12.—.

Bell, Malcolm. Rembrandt Van Rijn. (Great Masters in Painting and Sculpture. Ed. by G. C. Williamson.) Illust. Cr. 8vo, XV, 164 p. G. Bell. 5/.

— Mrs. Arthur. Thomas Gainsborough, R. A. (Miniature Series of Painters.) 12mo, 78 p. G. Bell. 1/.

Bellucci, A. A proposito del dipinto del Perugino a Castelnuovo di Porto. (L'Arte, V, 1902, S. 180.)

— Allessandro. Un dipinto del Perugino scoperto recentemente in Castelnuovo di Porto. (L'Arte, V, 1902, S. 39.)

Beltrami, Luca. La sala dei Maestri d'Arme nella Casa dei Panigarola in San Bernardino (ora Via Lanzone) dipinta da Bramante. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 97.)

— La sala delle „Asse" nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci nel 1498. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 66 u. 90.)

— Leonardo da Vinci negli studi per rendere navigabile l'Adda. (Reale Istituto lombardo die scienze e lettere: rendiconti, serie II, vol. XXXV, fasc. 1—4, Milano 1902.)

— Leonardo e la sala delle Asse nel Castello di Milana, tip. U. Allegretti, 1902, 8° fig., 69 p. e 2 tav. [Edizione di trecento copie, fuori commercio.]

— Un' opera ignorata di Leonardo da Vinci. (Corriere della sera, 10 maggio 1902.)

Benoit, Camille. La peinture française à la fin du XVe siècle (1480—1501). 2e article: II. Le maître des portraits de 1488 ou le maître aux fleurs de lys. III. Le maître de moulins ou le maître aux anges. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 318, 368; t. 27, 1902, S. 65 u. 239.)

— L'École Néerlandaise Primitive au Louvre. (La Chronique des arts, 1902, S. 312.)

— Un Chef-d'œuvre de la Peinture hollandaise du XVe siècle au Musée du Louvre „La Résurrection de Lazare" par Gérard de Harlem. (La Chronique des arts, 1902, S. 139.)

— Quelques remarques à propos de la peinture primitive en France et en Hollande. (La Chronique des arts, 1902, S. 181 u. 189.)

Bensusan, S. L. A note upon the paintings of Francisco José Goya. (The Studio, 105.)

— Goya: his times and portraits. (The Connoisseur, II, 1902, S. 22.)

Berenson, B. A miniature altar-piece by Pesellino at Empoli. (Revue archéologique, 1902, Janvier-Juin, S. 191.)

— A miniature altarpiece by Pesellino, at Empoli. In-8, 7 p. et 1 planche. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, lib. Leroux. 1902. [Extrait de la Revue archéologique.]

— Italienische Kunst. Studien u. Betrachtgn. Aus dem Engl. v. Jul. Zeitler. XV, 205 S. m. 41 Taf. gr. 8°. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. M. 6.—; geb. M. 8.—.

— Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism. 2nd ed. 8vo. G. Bell. 15/.

— Quelques peintures méconnues de Masolino da Panicale. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 89.)

— The drawings of Andrea Mantegna. [Aus: „Monatsber. f. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] gr. 4°. 4 S. m. 3 Taf. München, H. Helbing, 1901. M. 2.—.

— The Study and Criticism of Italian Art. Second Series. Roy. 8vo, 164 p. G. Bell. 10/6. [Inhalt: 1. The Caen „Sposalizio". 2. Alessio Baldovinetti and the New „Madonna" of the Louvre.

3. The British Museum „Raphael" Cartoon. 4. The Drawings of Andrea Mantegna. 5. A Word for Renaissance Churches. 6. Certain Unrecognized Paintings by Masolino. 7. An Unpublished Masterpiece by Filippino Lippi. 8. An Altar-Piece by Girolamo da Cremona. 9. Rudiments of Connoisheurship. 10. Index.]

Bergeret, E. Briques et Pavages émaillés. L'Atelier d'Argilly sous les ducs de Bourgogne. In-8, 54 p. et 63 planches en coul. Beaune, imp. Batault. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Beaune (1899).]

Bergmans, Paul. Miniatures de Corneille Horenbaut. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

Beyerle. Wandmalereien in Reichenau-Niederzell. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Altertumsvereine, 50. Jahrg., Nr. 3 u. 4.)

Biais, Émile. Les fresques du Temple, près de Blanzac (Charente) (XIIIe siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 346.)

Bickel, Fr. A. Das Bild „Mariä Verkündigung" in der Pfarrkirche zu Hörbranz in Vorarlberg. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 61.)

Bode, Wilhelm. Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Von W. B., Direktor der kgl. Gemäldegalerie in Berlin. Unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot, Direktor des Kupferstichkabinets zu Amsterdam a. D. Bd. 6. Fo. 204 S. mit 85 Taf. Paris, Verlag von Charles Sedelmeyer, 6 Rue de la Rochefoucauld, 1901. [Inhalt: Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang. VI. Theil: 19. Biblische u. mythologische Gemälde u. Stilleben aus den Jahren 1655 bis 1660. 20. Selbstbildnisse u. Bildnisse der Anverwandten des Künstlers aus den Jahren 1655 bis 1660/61. 21. Bestellte Bildnisse u. Studien aus den Jahren 1655 bis 1660/61. — Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. VI. Theil.]

Boll, Franz. Jacques Coeurs Gebetbuch. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 49.)

Boppe, A. Le Peintre Jacques-François Martin et la Mascarade turque à Rome en 1748. In-8, 13 p. et planche. Paris. impr. Plon-Nourrit et Ce. 1902. [Extrait de la Revue d'histoire diplomatique.]

Borrmann, Prof. Reg.-Baumstr. Richard. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. 9. Lfg. gr. Fol. (6 [2 doppelte] farb. Taf. m. 6 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth, 1901. M. 20.—.

Botticelli, The Chigi. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 637.)

Bouchaud, Pierre de. Raphaël à Rome, conférence prononcée en Sorbonne, le 3 mai 1902. In-16, 90 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Lemerre. 1902. 2 fr.

Bouillet, A. Les galeries des tableaux du château de la Muette. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 714.)

Bouillon-Landais. Augustin Aubert, peintre marseillais, directeur du musée et de l'école de dessin à Marseille (1810—1844). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 472.)

— Monticelli, peintre marseillais. (Réunion des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 548.)

Bourneix, Thomas. Inventaire des œuvres des frères Henry, Michel et Antoine Cébile ou Cybille, peintres-sculpteurs du XVIIe siècle. (Bull. Soc. lettres, sc., et arts de la Corrèze, 1902, S. 81.)

Brach, Alb. Giottos Schule in der Romagna. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, IX.) Gr. 8⁰. XI, 124 S. mit 11 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 8.—.

Branden, F. J. Van den. Verzamelingen van schilderijn te Antwerpen. (Antwerpsch Archievenblad, XXI, 4.)

Braniš, J. Gothische Wandmalereien in Budweis. (Mitteilungen der K. K. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 65.)

Braquehaye. Les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 608.)

— Les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux, d'après les procès-verbaux de l'Academie de peinture, de sculpture et d'architecture de Bordeaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 586.)

Bratti, R. Miniatori Veneziani. (Nuovo Archivio Veneto, N. S., II, 1.)

Breal, Auguste. Rembrandt. A Critical Essay. Illust. (The Popular Library of Art.) 16mo, XXIV, 168 p. Duckworth. 2/; 2/6.

Bredius, A. Ein vergessener Velazquez. [Nr. 333 der Harrach'schen Galerie in Wien.] (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 110.)

— Pieter Jansz. Quast. (Oud-Holland, 1902, S. 65.)

Bruck, Robert. Der Tractat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 240.)

— Die elsässische Glasmalerei. — La peinture sur verre en Alsace. Die elsäss. Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrh. 9. u. 10. (Schluss-)Lfg. (15 Lichtdr.-Taf.) gr. Fol. Strassburg, W. Heinrich, 1902. Je M. 5.—; nebst Text (VIII, 154 S. m. Abbildgn. n. 6 Taf.) gr. 4⁰. M. 6.—; geb. M. 7.50.

Brune, L'abbé. Les tableaux de l'église de Clairvaux (Jura). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 268.)

— Une collection de portraits historiques, les Watteville en Franche-Comté. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 297.)

Budinich, Arch. Cornelio. Un quadro di Luciano Dellauranna nella Galleria annessa all' Istituto di belle arti di Urbino. 8⁰. 22 p., 1 pl. Trieste, Tipolitografia Emilio Sambo, (1902).

Burckhardt, Daniel. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert. Malerei. (Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 1901.)

— Ein Aufenthalt des Hans Bock (Maler) in Solothurn. (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumkunde, II. Bd., 1. Heft, 1902, S. 163.)

Buscaglia, D. Restauro di un quadro del Merano e doni alla Pinacoteca di Savona. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 138.)

Busiri-Vici, Prof. Andrea. Il celebre studio del mosaico della rev. fabbrica di s. Pietro, gloria artistica di Roma e meraviglia del mondo; sue insigni opere nella patriarcale basilica vaticana e nuova aula pel futuro concilio ecumenico, con appendice sul secondo concilio generale di Lione e la morte nella badia di Fossanova del dott. angelico s. Tommaso d'Aquino: memorie istoriche ed illustrazione di mosaici importanti col monumento onorario commemorativo del primo concilio ecumenico ed altri disegni e riproduzioni. Roma, senza tipografia, 1901, 4⁰, 125 p. e 8 tav.

Calzini, E. Affreschi in terra verde scoperti nel refettorio della Malatestiana. (L'Arte, V, 1902, S. 54.)

— Lettere del Duca Guidobaldo della Rovere. (Nozze Bianchi-Fonti. Urbino.)

Canalettos, Die Münchener. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 131.)

Carafa, Riccardo. Pittori a Napoli nella seconda metà del settecento. (Flegrea, 20 ottobre 1901.)

Carey, C. W. The removing of a great picture. (The Magazine of art, 1901, S. 519.)

Carotti, Giulio. La decorazione di Leonardo nella sala „delle asse" nel Castello Sforzesco di Milano. (L'Arte, V, 1902, S. 122.)

Cavalcaselle, G. B., e J. A. **Crowe.** Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI. Vol. IX: Domenico di Bartolo e la scuola senese del secolo XV. Ottaviano Nelli. Gentile da Fabbriano, Alunno ed altri pittori della scuola Umbra. Benedetto Bonfigli e Fiorenzo di Lorenzo. Pietro Perugino. Edizione originale italiana per cura di Alfredo Mazza. 8⁰. 306 p. Firenze, Successori Le Monnier, 1902.

Cesari, Cesare. S. Bernardino da Siena o s. Giacomo della Marca? A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli. Milano, Rassegna d'arte (tip. G. Martinelli), 1901, 8⁰, 12 p. [Dalla Rassegna d'arte.]

Cessi, Ulisse. Di alcune pitture antiche esistenti in Recanati: [studi]. Recanati, tip. A. G. Rabuini, 1901, 16⁰, 27 p. [Dalla Ginestra.]

Chabeuf, Henri. Le maître de Mérode. (Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or, t. XIII, 1899—1900, S. CCX.)

— Le retable d'Auxey-le-Grand, canton de Beaune-Nord (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 396.)

— Peintures murales du XVe siècle à Beaune. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 508.)

Chamberlain, Arthur B. Hans Holbein. (Bell's Miniature Series of Painters.) Illust. 16mo, 72 p. G. Bell. 1/.

Chignell, Robert. J. M. W. Turner, R.A. Illust. with 20 Plates and a Photogravure Portrait as Frontispiece. (Makers of British Art.) Cr. 8vo, XVI, 216 p. W. Scott Pub. Co. 3/6.

Chiti, Alfredo. Di tre pitture del palazzo Comunale di Pistoia. (Bullettino storico pistoiese, anno IV, fasc. 1.)

Clauzel, Paul. Sigalon (Xavier), peintre d'histoire (1788—1837). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 594: XXV, 1901, S. 731.)

Cleeve, Rowley. George Romney. With Illusts. (Miniature Series of Painters.) 16mo, VII, 61 p. G. Bell. 1/.

— Sir Joshua Reynolds, P.R.A. (Miniature Series of Painters.) 12mo, 72 p. G. Bell. 1/.

Clérissac, P. Umberto. Il Beato Angelico e il soprannaturale nell'arte. Firenze, F. Lumachi (tip. Elzeviriana), 1902, 16⁰, 74 p. e 12 tav. L. 1.50.

Codices e Vaticanis selecti, phototypice expressi iussu Leonis PP XIII. consilio et opera curatorum bibliothecae Vaticanae. Vol. II: Picturae, ornamenta, comptura scripturae specimina codicis Vaticani 3867, qui codex Vergilii romanus audit. gr. Fol. 23 S. mit 35 [2 farb.] Taf. Romae. (Mailand, U. Hoepli.) 1902. In Mappe M. 100.—.

— Graeci et Latini photographice depicti duce Scatone de Vries. Supplementum II: Les miniatures du psautier de Saint-Louis. Manuscrit lat. 76a de la bibliothèque de l'université de Leyde. Edition phototypique. gr. 4⁰. VI, 12 s., met 25 facs. in lichtdr. Lugduni Batavorum, A. W. Sijthoff. f. 9.60.

Colasanti, Arduino. Il diario di Jacopo Carucci da Pontormo. (Bullettino della Società filologica romana, Roma 1902, Nr. 2.)

Cook, Herbert. When was Titian born? (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 98.)

Copies of Velasquez, Miss William's. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 101.)

Cosenza, Giuseppe. Giuseppe Bonito. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 81, 103, 122, 154 u. 180.)

Coste, Numa. Jean Daret, peintre bruxellois. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 693.)

Couret, Comte. Le Livre d'heures du pape Alexandre VI. (Bulletin et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, LXI, Mémoires 1901, Paris 1902, S. 218.)

Coutan. La Chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly et ses peintures murales; par le docteur C. Petit in-8, 17 p. Rouen, impr. Gy. 1902.

Creutz, Max. Masaccio. Eine Studie. (Berliner Inaugural-Dissertation.) 68 S. gr. 8⁰. Berlin, E. Ebering. 1901. M. 1.80.

Croockewit, W. Muurschildering aan de buitenzijde der Sint Joriskerk te Amersfoort. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 33.)

Cruttwell, Maud. Andrea Mantegna. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, 132 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: Preface. List of Illustrations. Bibliography. 1. Life in Padua. 2. Life in Mantua. 3. Early Work in Padua. 4. Mantua Frescoes. 5. The Triumph of Caesar. 6. Later Work. 7. Drawings and Engravings. Catalogue of the Works of Mantegna. Catalogue of Mantegna's Drawings. Index.]

Cuissard, Ch. Inventaire des tableaux et œuvres d'art existant à la Révolution dans les églises d'Orléans. (Mém. Soc. d'agricult., scienc., belles-lettres et arts d'Orléans, 1901, S. 1.)

Cust, Lionel. A description of the sketchbook by Sir Anthony Van Dyck used by him in Italy, 1621—1627, and preserved in the collection of the duke of Devonshire, K. G. at Chatsworth, by L. C., director of the national portrait Gallery, etc., Londres, G. Bell et fils, 1902. In-4⁰, 29 p. et XLVII pl. hors texte. fr. 52.50.

Damrich, Joh. Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 108, 118 u. 131.)

David, Gerard, dit, maître Gerard de Bruges (1450?—1523). 1.—4. (Schluss-) Lfg. gr. Fol. (20 Lichtdr.-Taf. m. 20 Bl. Text in deutscher, engl. u. französ. Sprache.) Haarlem, H. Kleinmann & Co., (1901—02). à M. 6.—.

Davies, Gerald S. Frans Hals. 4⁰. XVIII, 157 p. and Plates. London, G. Bell & Sons, 1902. 42/. [Inhalt: Approximate Dates of Frans Hals Life. Approximate Dates of the Chief Pictures. Bibliography. 1. The Rise of a National Art. 2. Holland and its Art in the

Seventeenth Century. 3. Frans Hals the Man. 4. The Artist Life of Frans Hals. 5. The Boyhood at Antwerp. 6. At Haarlem. 7. The Doelen Pictures. General Considerations. 8. The First Doelen Group (St. Joris), 1616. 9. The Middle Doelen Groups, 1627. 10. The St. Adriaen's Group of 1633 and the St. George's Group of 1639: the Regentessen Group of 1641. 11. The last two „Regenten“ Pictures, 1664. 12. Other Portraits: The First Period. 13. Character Portraits of All Periods. 14. Maria Voogt, with a Note on the Bridgewater Portrait. 15. The Later Portraits. 16. Upgatherings. 17. Conclusion. — List of Works by F. Hals. Prices. Index.]

Day, Lewis F. Windows. A Book about Stained and Painted Glass. Roy. 8vo, 432 p. Batsford. 21/.

Dehio, G. Konrad Witz. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, S. 229.)

Delignières, Émile. Un peinture sur verre de 1525 „fixé peint“ à léglise de Saint-Vulfran, à Abbeville. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 272.)

Denkschrift, Eine, des XIV. Jahrhunderts über Glasmalerei. (Mitteilgn. des Mähr. Gewerbe-Museums, 1902, 18.)

Derix, Heinrich. Spätgothisches Glasgemälde in der alten Sakristei des Domes zu Xanten. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 289.)

Desazars de Montgailhard. L'Art à Toulouse. Les Salons de peinture au XVIIIe siécle; par M. le baron D. de M., membre résidant de la Société archéologique du midi de la France. In-4, 67 p. Toulouse, impr. Chauvin et fils. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société archéologique du midi de la France (1901).]

Détails, Les, picturaux chez les primitifs. (Revue des industries du bâtiment, 1902, No. 15.)

Dickes, W. Fred. Holbein's „Ambassadors“: the picture and the men. A startling reply. (The Magazine of art, 1902, S. 21.)

Dimier, L. A propos du faux portrait de Jacqueline de Hainaut à Anvers. (La Chronique des arts, 1902, S. 116.)

— Un Portrait méconnu de Madeleine de France, reine d'Écosse. (La Chronique des arts, 1901, S. 268.)

Dipinto murale, Il, di Casa Garavaglia de Soresina in Trento. (Archivio Trentino, XVII, 7.)

Distel, Theodor. Der Held von Sievershausen und sein „Herzliebes Weib“ in neuen bildlichen Wiedergaben. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 516.)

Dobson, Austin. William Hogarth. With an Introduction on Hogarth's Workmanship by Sir Walter Armstrong. A Bibliography of Books, Pamphlets, &c, relating to Hogarth and his Works; a Catalogue of Prints by or after Hogarth; and a Catalogue of his Pictures. With about 70 Plates; 60 in Photogravure, and 10 in Lithographic Facsimile. Large imp. 4to. £ 5 5 s.; 110 Sets of the Photogravures on India Paper, £ 10 10 s.; with additional Portfolios of Plates on India Paper and Japanese Vellum. Heinemann. £ 21. [Inhalt: Introduction on Hogarth's workmanship, by Sir W. Armstrong. I. Memoir. 1. Introductory. 2. Birth, Education, an Early Years. 3. The Two „Progresses“. 4. History-Pictures and Minor Prints. 5. „Marriage A-la-Mode“. 6. Contemporaries — „March to Finchley“ — Minor Prints. 7. „The Analysis“, Election Prints, and „Sigismunda“. 8. Wilkes and Churchill - Death — Conclusion. II. Bibliography and Catalogues.]

Dodgson, Campbell. Swiss glass-paintings and their designers. (The Connoisseur, I, 1901, S. 224.)

Dollmayr, Hermann. Giulio Romano und das classische Alterthum. Herausgegeben von Franz Wickhoff. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 178.)

— Giulio Romano und das classische Alterthum. Mit einer Lebensskizze des Verf. versehen u. hrsg. von Franz Wickhoff. (= Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 22. Bd., 4. Heft.) Fol. (S. 169—219 mit 7 Taf. u. 1 Textillustr.) Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1902. M. 20.—.

Dorez, Léon. Un manuscrit précieux pour l'histoire des oeuvres de Léonard de Vinci. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 177.)

Douglas, Langton. Fra Angelico. 2nd ed. Fol. 206 p. Bell. 21/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Introductory. 1. Early Life. 2. First Fiesolan Period. 3. Second Fiesolan

Period. 4. San Marco. 5. Rome. 6. Conclusions. Appendix a. On the Influence of Fra Angelico. b. Fra Angelico and the Choir-books of S. Marco. Documents. Index to the Works of Fra Angelico. General Index.]

Drews, A. Rembrandt als Mystiker. (Die Kultur, Halbmonatsschrift, 1. Jahrg., Heft 7.)

Dülberg, Franz. Frühholländer in der Schweiz. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 160.)

Dunant, Emile. Les fresques de l'Hôtel de Ville [de Genève]. (La Suisse, Genève, 18 Juillet 1902.)

Durrer, Robert. Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg. (Fortsetzung.) (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 122.)

Durrieu, comte Paul. Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. (Bulletin et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, LXI, Mémoires 1901, Paris 1902, S. 105.)

Dvořák, Max. Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 35.)

— Die Illuminatoren des Johann v. Neumarkt. (= Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 22. Bd., 2. Heft.) Fol. (S. 35—126 mit 11 Taf. u. 41 Textillustr.) Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1901. M. 36.—.

Éber, László. XVI. századi magyar festő műve a Kassai székesegyházban. [Das Werk eines ungar. Malers aus dem 16. Jahrh. im Dom zu Kaschau.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 385.)

Eckenstein, Lina. Albrecht Dürer. (The Popular Library of Art.) Illust. 16mo, XI, 261 p. Duckworth. 2/ ; 2/6.

Egidi, Francesco. Le miniature dei Codici barberiani dei „Documenti d'amore". (L'Arte, V, 1902, S. 1 u. 78.)

Endres, J. A. Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 205, 235 u. 275.)

Entwickelung der Malerei in Deutschland im 19. Jahrh. 37 S. gr 8⁰. Eisenach, H. Kahle, (1902). M. 1.—.

Errera, Paul. Art et science chez Léonard de Vinci, par P. E., professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, imprimerie A. Lefèvre, 1901. In-8⁰, 32 p. fr. 1.—. [Extrait de la Revue de l'Université de Bruxelles, novembre 1901.]

Eyck, Hubert van, u. Jan van Eyck (1366?—1426) (1370?—1440). 3. u. 4 (Schluss-)Lfg. (Je 10 Lichtdr.-Taf. m. IV S. Text.) gr. Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., (1902). Je M. 12.—.

Fabian, E. Fünf Briefe des Freiberger Malers Valentin Elner. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 37. Heft.)

Fabriczy, Cornelius von. Das Missale des Cardinals Ippolito d'Este in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 488.)

— Eine Madonna in trono von Pinturicchio. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 233.)

— Giulianos da Sangallo figürliche Kompositionen. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 197.)

— Un Codice miniato di Cristoforo de Predis nella Biblioteca Estense di Modena. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 71.)

— Urkundliches zu den Fresken Baldovinetti's und Castagno's in S. Maria de' Servi zu Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 392.)

Falchi, A. Leonardo musicista. (Rivista d'Italia, V, fasc. 1.)

Farmakowski, B. Eine byzantinische Pergamentrolle mit Miniaturen, im Besitz des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel. (Nachrichten d. russ. archäol. Instituts in Konstantinopel, VII, 1901, Heft 2 u. 3.) [In russ. Sprache.]

Ferri, Pasquale Nerino. Disegni ed aquarelli di Stefano Ussi esposti nel „Circolo Artistico" di Firenze. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 108.)

Ffoulkes, Constance Jocelyn. Cenni su Vincenzo Foppa. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 168.)

— Notes on two pictures ascribed to Vincenzo Foppa. (Repertorium für Kunstwisenschaft, XXV, 1902, S. 65.)

— Vincenzo Foppa e la famiglia Caylina di Brescia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 3.)

— Vincenzo Foppa: some new facts. (The Athenaeum, 1902, Janary to June, S. 216.)

Firmenich-Richartz, E. Hans Memlings Jugendentwicklung. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 97.)

Fleury, Élie. Collection des pastels de La Tour au Musée de Saint-Quentin. (Le Monde moderne, 1901, novembre.)

Förster, Richard. Miniaturen „Dürers" in Fürstenstein und das Wappen Luthers. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 87.)

Fogolari, Gino. Cristoforo Scacco da Verona, pittore. (A proposito d'un trittico del R. Museo di Napoli.) (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 188.)

Forot, Victor. Le Maître-Autel de Naves et son retable; par V. F., ingénieur civil, président de la Société du musée d'ethnographie et d'art populaire du Bas-Limousin. In-8, 41 p. avec 1 carte spéciale de la commune de Naves et 21 similigravures hors texte. Tulle, imprim. Mazeyrie; Fourgeaud, 38, rue Nationale; Faucher, 17, quai du Valon et chez tous les libr. 2 fr.

Forrer, R(obert). Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters. 4⁰. 29 S. m. 50 Taf. u. 12 Abb. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt, 1902. Geb. M. 60.—.

Franceschi-Marini, E. Piero della Francesca e le sua opera. (Rivista d'Italia, V, fasc. 1.)

Fraschetti, Attilio. Fra Filippo Lippi. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 55.)

Fresken, Wiederaufgefundene, aus dem 13. Jahrhundert in Brackenheim. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage No. 137.)

Friedländer, Max J. Der neue Cranach des Berliner Museums. (Kunst und Künstler, Monatsschrift, I, S. 28.)

— Der neue „Van der Goes" in der Berliner Gemäldegalerie. (Kunst und Künstler, Monatsschrift, I, S. 144.)

— Die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. (Sitzungsbericht IX, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Die frühesten Werke Cranachs. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 228.)

— Ein Bildnis des Meisters von Flémalle. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 17.)

— Ueber die holländische Malerei des XV. Jahrhunderts. Vortrag. (Sitzungsbericht VII, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Frimmel, Theodor von. Bilder von seltenen Meistern. X: Zwei Werke von Adriaen de Hennin. XI: Einige Architekturmaler des 18. Jahrhunderts. XII: Zu Ryckaert. XIII: Ein Werk des David Ryckaert II. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 1, 247 u. 284.)

— Ein Bildnis von Pietro Luzzi da Feltre. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, S. 302.)

— Ein unbeschriebenes Bild von Jan Gabrielsz Sonjé. (Oud-Holland, 1902, S. 128.)

— Gemäldesammlungen im Bilde. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 140.)

— Un portrait de Marguerite de Navarre. (La Chronique des arts, 1902, S. 319.)

— Vom Meister der weiblichen Halbfiguren. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 256.)

— Zu Van Dyck's Bildnis des jungen William Villiers. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, S. 164.)

Frizzoni, Gustav. Die Fresken von Bramante in der Breragalerie. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, Sp. 316.)

— Due opere del Museo artistico municipale di Milano nuovamente illustrate. (L'Arte, V, 1902, S. 65.)

— Gli affreschi di Bramante da Urbino nella Pinacoteca di Brera. (La Perseveranza, 1902, 3 Marzo, No. 15228.)

— Le velleità delle scoperte artistiche a proposito di un prototipo di Leonardo da Vinci. (La Perseveranza, 1902, 27 Gennaio, No. 15194.)

— Nuove illustrazioni di Gallerie private estere. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 60.)

— Nuovi disegni del Correggio. (L'Arte, V, 1902, S. 21.)

— Ueber die Mailänder Leonardo-Entdeckung. [Madonna in der Felsgrotte, in Affori.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, Sp. 267.)

Führer, Josef. Ein altchristliches Hypogeum im Bereiche der Vigna Cassia bei Syrakus. Unter Mitwirkung von Paolo Orsi beschrieben. (= Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Kl. XXII. Bd. I. Abth.) 8⁰. S. 109-158 m. 5 Taf. München, in Komm. bei G. Franz, 1902.

Gabeau, A. Les décorations intérieures des habitations, au dix-huitième siècle, dans le pays guérandais. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 224.)

Galle, Léon. Note sur le Missel d'Autun de la bibliothèque de la ville de Lyon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 449.)

Ganz, Paul. Die Familie des Malers Hans Leu von Zürich. (Zürcher Taschenbuch auf das J. 1902.)

— Wandmalereien zu St. Peter in Basel. (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, II. Bd., 1. Heft, 1902, S. 106.)

Garzilli, Vito. Francesco Guarini solofrano, pittore del secolo XVII. (Emporium, 1901, November.)

Gauthier, Jules. Iconographie de Nicolas et d'Antoine Perrenot de Granvelle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 90.)

Gautier, E. De la Pierre, peintre. (Les Arts, Revue mensuelle, 1902, VI, S. 32.)

Geiges, Fritz. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntniss u. Würddigg. 1. Thl. 13. u. 14. Jahrh. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1—64 m. Abbildgn. u. 2 farb. Taf.) Fol. Freiburg i/B., Herder, (1902). M. 5.—.

Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kloster Lichtenthal. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 477.)

Gerspach, E. Gli affreschi di Campione. (L'Arte, V, 1902, S. 161.)

— Gli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 1, 12, 22, 33, 41 u. 53.)

— Una „Crocifissione" del Luini. (Emporium, 1902, Mai.)

Giron, Léon. Peintures murales du département de la Haute-Loire. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 77; 1901, S. 454.)

Glück, Gustav. Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXII, 1901, S. 1.)

— Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrh. I. Der wahre Name des Meisters D. V. (= Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 22. Bd., 1. Heft.) Fol. 34 S. mit 9 Taf. u. 16 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1901. M. 20.—.

Gmelin, A. Die Wandgemälde im Chor der Kirche zu Engstlatt, OA. Balingen. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 81.)

Gnoli, Umberto. Amor sacro e profano? (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 177.)

Gouirand, André. Les Peintres provençaux (Loubon et son temps; Aiguier; Ricard; Monticelli; Paul Guigou). In-16, 151 p. et grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Ollendorff. 1901. 3 fr. 50.

Gower, Lord Ronald Sutherland. Sir David Wilkie. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, VIII, 134 p. G. Bell. 5/.

— Sir Joshua Reynolds, His Life and Art. 8vo. 160 p. G. Bell. 7/6.

Granberg, O. Allart van Everdingen och hans „norska" landskap, det gamla Julita och Wurmbrandts kanoner. Ett par undersökningar. 4⁰. 83 S., 5 pl. Stockholm, Förfn. Kr. 10.—.

Grandin, G. La famille Lenain. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 475.)

Grandmaison, Louis de. Les peintures de la chapelle du château de Véretz (Indre-et-Loire); Louis Courant, peintre (1666). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 211.)

Graus, J. Romanische Wandmalereien im Stifts-Kreuzgange zu Neuberg in Steiermark. (Mittheilungen der K. k. Centralkommission, 3. F., I, 1902, Sp. 65.)

Grave, E. De. Onze schilders in Antwerpen's drijjaarlijksche toogzaal. (Dietsche warande en Belfort, 1901, S. 478.)

Graves, Algernon. A note on Sir Joshua Reynolds. (The Connoisseur, I, 1901, S. 103.)

— Recently discovered portraits by Sir Joshua Reynolds. (The Connoisseur, II, 1902, S. 37.)

Grigioni, Carlo. A proposito di alcuni dipinti Crivelleschi. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 173.)

— La famiglia di Marco Palmezzani. (Continuazione e fine.) (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 177.)

Gronau, Georg. Tizian's Geburtsjahr. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 457.)

— Zu Botticelli's Bild der „Anbetung der Könige". (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 318.)

— Zu Paolo Uccello. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 318.)

Gruyer, F. A. Chantilly. Les Portraits de Carmontelle; par F. A. G., membre de l'Institut, conservateur du musée Condé. In-4, XIX, 393 p. et portraits. Paris, imp. et lib. Plon-Nourrit et Ce. 1902. 100 fr. [Il a été tiré sur papier de cuve des papeteries du Marais et Sainte-Marie 275 exemplaires numérotés.]

Guide du visiteur de la basilique de Saint-Ferjeux. Les Vitraux. Petit in-16, 24 p. Besançon, imp. et lib. Bossanne. 1902.

Guiffrey, Jean. La Madonna di Sant' Antonio e i miliardi americani. (L'Arte, V, 1902, S. 49.)

Guthmann, Johannes. Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. VIII, 456 S. m. Abbildgn. u. 15 Taf. gr. 8⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1902. M. 22.—. [Inhalt: 1. Die Landschaft als Kompositionsmittel. Giotto. 2. Die Vorbereitung neuer Anschauungen. 3. Die Anfänge des Quattrocento. 4. Die Erweiterung des landschaftlichen Raumes. 5. Die Ausbildung einer Stimmungslandschaft. 6. Die Entfaltung und Blüte der mittelitalienischen Landschaftsmalerei.]

Haack, Friedrich. Dürer? (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 376.)

— Dürers Crucifixus in der Dresdener Galerie. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage No. 79.)

— Hans Multscher. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage No. 118.)

Habich, Georg. Neues aus der alten Pinakothek. [Der Paumgärtner'sche Altar.] (Frankfurter Zeitung, 1903, No. 23, 23. Januar.)

Haeghen, Victor van der. La fontaine de vie, par Luc Horenbault. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 23.)

Haendcke, Berthold. Zu Michelangelo's Zeichnungen in Haarlem. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 387.)

Hamilton, Dr. Neena. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, VI. Heft.) Lex. 8⁰. X, 118 S. mit 7 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 8.—.

Handzeichnungen alter Meister der holländ. Schule. IV. Serie. 1.—3. Lfg. Haarlem, Kleinmann & Co. Je M. 4.—.

Hannover, E. Maleren Constantin Hansen. En Studie i dansk Kunsthistorie. Udgiven af Kunstforeningen i København. 4⁰. 390 S. Kunstforeningen. Kr. 10.—.

Hasenclever. Lionardo da Vinci und sein Abendmahl. (Deutsch-evangelische Blätter, 1902, August.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Jacob Koninck. (Oud-Holland, 1902, S. 9.)

— Willem van de Velde de Oude. (Oud-Holland, 1902, S. 170.)

Helbing, Hugo. Handzeichnungen alter Meister aus verschiedenen Sammlungen, vorwiegend aus Privatbesitz. Fcsm.-Reproduction in unveränderl. Lichtdr. I. Serie. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. (20 Taf. m. IV S. Text.) gr. Fol. München, Vereinigte Kunstanstalten, (1902). In Mappe M. 55.—.

Herbert, M. [d. i. Therese Keiter.] Alessandro Botticelli. Ein Künstlerleben. 8⁰. 162 S. Köln a. Rh., J. P. Bachem [1901].

Hermanin, Federico. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 61.)

— Il miniatore del codice di S. Giorgio nell' archivio capitolare di S. Pietro in Vaticano. (Scritti vari di filologia. A. Ernesto Monaci per l'anno XXV del suo insegnamento gli scolari. Roma, Forzani e C., 1901.)

Herringham, C. J. Van Eyck's Discovery. (The Architectural Review, 1902, S. 165.)

Heywood, William. A pictorial chronicle of Siena. Siena, E. Torrini (Firenze, tip. G. Barbèra), 1902, 16⁰, 134 p. e 8 tav. L. 4.—. [Inhalt: 1. List of illustrations. 2. Principal Authorities. 3. The Offices of Biccherna and of Gabella. 4. The painted book-covers of Biccherna and of Gabella. 5. List of the Tavolette. 6. Chronological Table of the Principal Sienese Painters. 7. Index.]

Higgins, Alfred. On an Illuminated and Emblazoned Copy of the Statutes from Edward III. to Henry VI. illustrating the Genealogy of the Family of Fitzwilliam of Mablethorpe, co. Lincoln. (Archaeologia, Vol. 57, P. 1, S. 1.)

Hirsch-Gereuth, A. von. Die Malereien der Biccherna und Gabella zu Siena. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 360.)

Hofstede de Groot, Corn. Gerrit van Hees, der Maler der „Landschaft mit den Planken" in der Akademie zu Wien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 296.)

Holme, Charles. English Water Colour. With Reproductions of Drawings by Eminent Painters. Introduction by Frederick Wedmore. Fol. Studio. 42/.

Hooch, Pieter de, 1630—1677, u. Johannes Vermeer, 1632—1675 aus Delft. 2. (Schluss-) Lfg. (10 Taf. m. 3 S. Text.) gr. Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., (1902). M. 12.—.

Horne, Herbert P. Piero di Cosimo's „Battle of the Centaurs and Lapithae." (The Architectural Review, 1902, S. 61.)

— Quelques souvenirs de Sandro Botticelli. (Revue archéologique, 1901, Juillet-Décembre, S. 12.)

— Some Leonardesque questions. (The Architectural Review, 1902, S. 31.)

— The battle piece by Paolo Uccello in the National Gallery. (The Monthley Review, Oktober 1901, S. 114.)

— The story of a famous Botticelli. [Die Anbetung der Könige, in den Uffizien.] (The Monthly Review, Februar 1902, S. 133.)

Houtart, M. Origine tournaisienne d'Hélène Fourment, femme de Rubens. (Annales de la Soc. historique et archéol. de Tournai, 1902, S. 236.)

Hulin, Georges. Histoire de l'art aux Pays-Bas (Belgique et Hollande). Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVI[e] siècle. I. Jan Provost. Gand, Ad. Hoste, 1902. Gr. in-8⁰, 40 p., pll. hors texte. fr. 1.50. [Extrait de Kunst en leven.]

Hymans, Henri. Un nouveau peintre anversois, Gérard Thomas. (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, S. 83.)

Jacobi, M. Nicolaus von Cusa und Leonardo da Vinci, zwei Vorläufer des Nicolaus Coppernicus. (Altpreussische Monatsschrift, N. F., 39. Bd., Heft 3.)

Jacobsen, Émile. Dernières acquisitions de la Galerie des Offices à Florence. 1. Lorenzo di Credi: „Vénus"; 2. Sandro Botticelli: „Adoration des mages"; 3. École de Botticelli: „La Madone sur un trône, entourée de saints"; 4. G. A. Boltraffio: „Jeune homme vu de profil; 5. Sébastien del Piombo: „Portrait d'homme"; 6. Paul Véronèse: „Moïse sauvé des eaux"; 7. Le Tintoret: „Léda"; 8. Salvator Rosa: „Job visité par ses amis"; 9. Salvator Rosa: „Paysage"; 10. Guido Reni: „Suzanne au bain"; 11. Guido Reni: La „Madonna della neve"; 12. Jan van Huysum: „Fleurs". (Gazette des Beaux-Arts, 3[e] période, t. 26, 1901, S. 412.)

— Esther, Ahasver und Haman beim Mahle. Gemälde im Museum zu Köln. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 353.)

— Italienische Gemälde im Louvre. Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 178 u. 270.)

— Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Kritische Notizen zum Katalog von 1898. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 339 u. 496.)

— Pitture della scuola lombarda nella chiesa di Santa Maria degli Angioli a Lugano. (L'Arte, V, 1902, S. 156.)

— Zur Abwehr. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 481.)

Jadart, Henri. Le Livre d'heures de Marie Stuart à la Bibliothèque de

Reims. (La Bibliofilía, IV, 1902, S. 145.)

— Le Livre d'heures de Marie Stuart à la bibliothèque de Reims. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 435.)

— Les dessins de Jacques Cellier, artiste rémois du XVIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 223.)

— Une peinture murale du XIIIe siècle à la cathédrale de Reims; par H. J., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 12 p. et 1 planche. Paris, Imprim. nationale. 1901. [Extrait du Bulletin archéologique.)

Jecht, Dr. Die Pilzläuben und ein neu aufgedecktes Wandgemälde in Görlitz. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 105.)

J. G. François Guérin et les Guérin de Strasbourg. (La Chronique des arts, 1902, S. 272.)

Josz, Virgile. Le Giron d'Antoine Watteau. (Mercure de France, 1901, novembre.)

Justi, Ludwig. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Untersuchungen und Rekonstruktionen. 4°. 71 S. m. 8 Taf. u. 27 Textabb. Berliner Habilitationsschrift, 1901.

Justi, Ludwig. Konstruierte Figuren u. Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Untersuchungen u. Rekonstruktionen. II, 71 S. m. 27 Abbildgn. u. 8 Taf. 4°. Leipzig 1902, K. W. Hiersemann. Geb. M. 20.—. [Inhalt: I. Konstruierte Körper. 1. a. Die Apollogruppe. b. Die weiblichen Figuren. 2. Idealfiguren nach der Apollogruppe. a. Proportionszeichnungen. b. Andere Idealfiguren. 3. Die Idealfiguren vor der Apollogruppe. II. Konstruierte Köpfe. 1. Die Köpfe in Dreiviertelstellung. 2. Die Profilköpfe. 3. Die Köpfe in Vorderansicht. a. Die Madonnen. b. Die männlichen Idealköpfe. c. Die Köpfe der Proportionslehre. 4. Andere Idealköpfe. III. Fremde Einflüsse. 1. Spuren in den Proportionssystemen. a. Jacopo de' Barbari. b. Vitruv. c. Luca Pacioli. d. Lionardo. Ueberblick. 2. Dürers eigene Aeusserungen.]

K., H. Die Fassadenmalerei am Rathaus zu Basel. (Sonntags-Beilage der Allg. Schweizer Zeitung, 1901, Nr. 28 u. f.)

Kaiser, J. Notiz über Daniel Lindtmaier den älteren von Schaffhausen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 48.)

Keeling, Elsa D'Esterre-. Sir Joshua Reynolds, P. R. A. With 1 Photogravure Portrait and 20 Plates after Reynolds. (Makers of British Art. Edit. by James A. Manson.) Cr. 8vo, XII, 232 p. W. Scott. 3/6.

Kemény, Lajos. A Kassai képiró czéhről. [Ueber die Malerzunft in Kaschau.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 410.)

Kendell, B. George Morland. (Kunst und Kunsthandwerk, V, 1902, S. 509.)

Kirsch, Prof. J. P. Unbekannte Fresken in der Domitillakatakombe. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 259.)

Kisa, A. Die Wandgemälde aus dem Hause Glesch in Köln. (Bonner Jahrbücher, 107, 1901, S. 279.)

Klossowski, Erich. Michael Willmann. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 384.)

— Michael Willmanns Allegorie auf den Grossen Kurfürsten. [Oelgemälde von J. 1682 im Königl. Schlosse zu Berlin.] (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 275.)

Koch, Ferdinand. Ein Schüler des Meisters von Flémalle. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 290.)

Kolberg, Jos. Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 337.)

Kolde, Th. Hans Denck und die gottlosen Maler von Nürnberg. (Schluss.) (Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte, VIII, 2.)

Kopera, Felix. Die Handschriften-Miniaturen polnischen Ursprungs in Petersburg. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 49.) [In polnischer Sprache.]

Kraus, Frz. Xav. Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. 24 S. m. 10 Abbildgn. u. 12 [2 farb.] Taf. gr. Fol. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1902. Geb. M. 32.—.

Krauss, Ingo. Das Portrait Dantes. I. Dantes Portrait in der litterarischen Ueberlieferung. II. Dantes Portrait in der bildenden Kunst. 1. Der Dantekopf in der zeitgenössischen Kunst. (2.) Das Dantebild vom Beginn des Quattrocento bis Raphael. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900—1901, S. 455 u. 490; II, 1902, S. 2, 53 u. 319.)

Kristeller, Paul. Andrea Mantegna. XXII, 600 S. m. 163 Abbildgn. u. 25 Heliogr. gr. 4⁰. Berlin, Cosmos, 1902. M. 45.—; geb. M. 50.—.

Künstle, Karl, und Konrad **Beyerle,** Proff. DD. Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell u. ihre neuentdeckten Wandgemälde. Eine Festschrift. Mit Unterstützg. der grossherzogl. bad. Regierg. hrsg. Mit 2 Taf. in Farbendruck, 1 Taf. in Lichtdr. u. 20 Abbildgn. im Text. gr. Fol. VII, 48 S. Freiburg i/B., Herder, 1901. M. 20.—. [Inhalt: Vorwort. 1. Das Apsidalgemälde zu Reichenau-Niederzell. Geschichte der Aufdeckung u. objektiver Befund. 2. Baugeschichtl. Untersuchung der Kirche von Niederzell. 3. Kunsthistorische Würdigung des Apsidalgemäldes. 4. Die übrigen Wandgemälde in der Kirche zu Niederzell.]

Kurth, Pred. Dr. Julius. Die Mosaiken der christlichen Ära. 1. Tl. Die Wandmosaiken v. Ravenna. Mit 4 Taf. in Gold u. Farben u. 28 andern Taf. VIII, 292 S. gr. 4⁰. Berlin, Deutsche Bibelgesellschaft, 1902. M. 20.—; geb. M. 22.50.

—**l.** Albrecht Durer und der Schreyer-Altar in Schwäbisch-Gmund. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 180 u. 205.)

L. et **A.** Hubert en Jan van Eyck. (Jong dietschland, 1902, S. 238.)

Lacquet, E. Sainte Catherine, églomisé. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 22.)

Lafenestre, Georges. L'art français du XVᵉ siècle: Jehan Fouquet. (Revue des deux mondes, 1902, 15 janvier.)

Lafond, Paul. Goya. Etude biographique et critique, suivie des catalogues complets de l'œuvre peint et dessiné, de l'œuvre gravé, de l'œuvre lithographié; par P. L., conservateur du musée de Pau. In-4, IV, 194 p. avec 70 grav. et 14 pl. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. fr. 30.—. [Il n'a été tiré de l'édition de luxe que 50 exemplaires, numérotés à la presse. Extrait de la Revue de l'art ancien et moderne. — Les Artistes de tous les temps (série C: les Temps modernes), collection publiée sous la direction de M. Jules Comte.]

— Les fresques de Tiepolo à la Villa Biron, à Vicence. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VIII, S. 2.)

— Les „Greco" de la collection Zuloaga. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 181.)

— Les portraits du Greco et de sa famille par lui-même. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 96.)

Lambin, Émile. La peinture sur verre au Moyen-Age. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 49.)

Lanzi, Luigi. Rinaldo da Calvi. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 23.)

Lecoy de la Marche, A. La Peinture religieuse. Grand in-8, VII, 232 p. avec 71 gravures. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens. 1901.

Lehmann, A. Die Rembrandt-Bilder der Dresdner Galerie. (Dresdner Anzeiger, Montags-Beilage, 2. Jahrg., Nr. 22 u. 24.)

— Hans. Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 291; IV, 1902—1903, S. 73 u. 184.)

Lehner, F(erdinand) J. Ceská škola malířská XI. věku. Napsal a vydal F. J. L. 1. Fol. V Praze, Tisk. České grafické společn. 'Unie'. (1902.) [Auf dem Umschlag: Die böhm. Malerschule des XI. Jahrh.)

Leoni, Luigi. La Madonna della Steccata, ossia memorie storiche dell'antica immagine di Maria Vergine che si venera nella chiesa magistrale del S. a. i. ordine costantiniano di S. Giorgio in Parma. Parma, tip. G. Ferrari e figli, 1901, in-8, 67 p.

Leroy, G. Les fresques de Saint-Sauveur de Melun. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 83.)

Letts, C. Hubert. The Hundred Best Pictures. A Visit at Home to the Picture Galleries of the World. Arranged and Edit. by C. H. L. Folio C. Letts. 21/.

Lichtwark, Alfred. Festrede [bei der Feier des 50jähr. Bestehens des german. Nationalmuseums: Ueber Meister Bertram, den ältesten deutschen Maler und Bildhauer]. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1902, S. 45.)

Lippmann, Friedrich. Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der k. Museen zu Berlin. Hrsg. v. F. L. Lichtdr. der Reichsdruckerei. 1. u. 2. Lfg. (Je 10 Taf.) 48×35 cm. Berlin, G. Grote, 1902. Je M. 15.—.

— und C. **Hofstede de Groot.** Original drawings by Rembrandt Harmens van Rijn, reproduced in phototype by the imperial press at Berlin and Emrik & Binger at Haarlem. Edited by F. L., continued by C. H. de G. Second series. Part II. No. 51—100. gr. Fol. The Hague, Mart. Nijhoff. f. 75. [Gedruckt in 150 Exemplaren.]

Lira, Pedro. Diccionario biográfico de pintores por P. L., prof., Santiago de Chile. 8⁰. VIII, 551 p. Santiago de Chile, Impr. Esmeralda, 1902.

List of Photographs taken from the Original Pictures in the Public Galleries and Private Collections in Great Britain. Classified under the names of Artists in alphabetical order, and showing at a glance the sizes and styles of publication in which each Subject can be obtained, together with the prices thereof. Illust. 4 to, W. A. Mansell. 1/6.

List, Camillo. Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Aufgenommen v. Protonot. Hofcapl. Prof. Dr. Carl Drexler. Erläuternder Text von Cust. Dr. C. L. 33 Lichtdr.-Taf. m. III, 15 S. illustr. Text. gr. Fol. Wien, F. Schenk (1902). In Mappe M. 35.—.

Loeser, Charles. Ueber einige italienische Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 348.)

Logan, Mary. Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'école. 2e et dernier article. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 333.)

Loo, Georges H. de. De l'identité de certains maîtres anonymes. Gand, A. Siffer, 1902. Pet. in-8⁰, 57 p. fr. 1.—. [Extrait du Catalogue critique de l'éxposition de Bruges, 1902.] [1. Aelbrecht Bouts et le maître de l'Assomption. 2. Joos van der Beke dit van Cleve et le maître de la Mort de Marie. 3. Ambrosius Benson et le maître de la Deipara Virgo d'Anvers. 4. Jan van Eeckelo (alias van Eeck) et le monogrammiste J. V. E. 5. Jacques Daret et le maître de Flémalle. 6. Jehan (ci-devant „maître de Mérode") de Paris et le maître de Moulins. 7. Adriaen Ysenbraut et le maître de N.-D. des sept douleurs.]

Lopacinski, Hieronymus. „Mons rei publicae Polonae 1578" — eine bildliche, politische Allegorie aus den Zeiten Stephans Batory. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 273.) [In polnischer Sprache.]

Lorin. Iconographie de François Quesnay. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 126.)

Lozzi, Carlo. Una tavola della gioventù di Pietro Alamanni. (L'Arte, V, 1902, S. 178.)

Luchini, Luigi. Le pitture della biblioteca di S. Agostino in Cremona ora distrutta. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 142.)

Ludwig, Gustav. Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung. III (Schluss): Die Datierung der aus Bonifazios Werkstatt stammenden Bilder. Chronologie der Dekorationsarbeiten im Palazzo Camerlenghi. Nachträge. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 36.)

— Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, 2. Theil, S. I.)

— Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 163.)

Lübke, W. Compendio di storia delle belle arti. Parte III: pittura. Traduzione di Nino Guerzoni-Federici. Milano, soc. editr. Sonzogno, 1901, in-16, 126 p. L. —.30. [Biblioteca del popolo, N. 296—297.]

M. Der Berliner Signorelli. [Die Schule des Pan.] (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 292.)

Macalister. The mosaics in the church of Notre Dame de Spasme, Jerusalem. (Palestine Exploration Found, XXXIV, 1901, S. 122.)

Mackowsky, Hans. Aus der Nachfolge Fra Filippos. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Maeterlinck, L. Diptyque, récemment acquis par le Musée de Gand, représentant La Descente de croix et La Résurrection. (La Flandre libérale, 1901, 18 novembre.)

— École de Roger de la Pasture: Descente de Croix et la Résurrection du Christ. (Bull. Soc. d'hist. et d'archéologie de Gand, 9e année, 1901, S. 309.)

— L'origine flamande de van der Weyden. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1902, S. 135.)

— Roger van der Weyden, sculpteur. Grand in-8, 37 p. avec grav. Paris, imp. G. Petit; 8, rue Favart. 1901. [Extrait de la Gazette des beaux-arts.]

Majorca Mortillaro, Luigi Maria. Un ritratto dipinto da Antonio Van Dyck, esistente in Palermo nella galleria Francavilla. Palermo, A. Reber (tip. Lo Statuto), 1902, 4⁰. 11 p.

Malaguzzi Valeri, Francesco. Ambrogio Preda e un ritratto di Bianca Maria Sforza. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 93.)

— Documenti: Testamento del pittore ferrarese Giacomo Filippo Tealti. Contratto „ad pingendum" dei pittori Francesco e Lorenzo dalle Cusidure. Testamento del pittore Nicolò da Panico scolaro del Francia. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 198.)

— Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano. (Archivio storico lombardo, 1901, Dicembre.)

— Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano. Milano, tip. P. Confalonieri, 1901, 16⁰, 48 p. [Dall'Archivio storico lombardo, anno XXVIII, fasc. 32.]

— Pittori lombardi del quattrocento: ricerche. 8⁰. fig. XX, 253 p. Milano, L. F. Cogliati, 1902. L. 4.—. [Inhalt: 1. Bernardino Butinone e Bernardo Zenale. 2. Cristoforo Moretti e l'influsso di Pisanello nella scuola lombarda. 3. Bonifacio e Benedetto Bembo. 4. Zanetto Bugatto e i ritrattisti della corte di Francesco e di Galeazzo Maria Sforza. 5. Bartolomeo da Prato e il Foppa. 6. Gio. Ambrogio Bevilacqua. 7. I Zenoni da Vaprio. 8. I maestri minori.]

Male, Émile. Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 185.)

Malerei, Die altkölnische, und ihre Cicerones. (Die Kultur, Halbmonatsschrift, 1. Jahrg., Heft 4.)

Manfredi, G. Nouvelle mosaïque à inscription à Madâbâ. (Revue biblique, 1902, S. 426.)

Manners, L. V. The miniatures at Belvoir. (The ancestor, a quarterly review, No. 1, April 1902.)

Manson, James A. Sir Edwin Landseer, R.A. Illust. with 21 Plates and a Photogravure Frontispiece. (The Makers of British Art.) Cr. 8vo, XVI, 219 p. W. Scott. 3/6.

Marguillier, Auguste. Albert Dürer (biographie critique). Petit in-8 carré, 128 pages illustrées de 24 reproductions hors texte. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. 1901. [Les Grands Artistes (leur vie, leur œuvre).]

— Le „portrait du Mennonite Anslo" de Rembrandt, gravé par M. Koepping. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 321.)

Marks, Alfred. The Flora of the Van Eycks. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 593.)

— The Van Eycks. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 800.)

Marquet de Vasselot, Jean-J. Un portrait méconnu de Marie d'Autriche, impératrice d'Allemagne au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1902, S. 163.)

Martin, David. Gerard Dow. Translated from the Dutch by Clara Bell. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, XII, 152 p. G. Bell. 5/.

— The Glasgow School of Painting. With an Introduction by Francis H. Newbery. 8vo, 98 p. and Plates. G. Bell. 6/.

— Henry. Notes pour un „Corpus Iconum" du moyen âge. (Bulletin et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, LXI, Mémoires 1901, Paris 1902, S. 23.)

Martini, Simone. (The New York Herald, 9. Februar 1902.)

Massereau, E. Les peintures murales de l'église de Jeu-les Bois (Indre). (Bulletin monumental, 1902, S. 72.)

— Les Peintures murales de l'église de Jeu-les-Bois (Indre); par E. M., membre de la Société française d'archéologie. Petit in-8, 8 p. et grav. Caen, impr. Delesques. 1902. [Extrait du Bulletin monumental.]

Masson, Frédéric. Les accroissements des musées. Deux portraits par Louis David. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, III, S. 2.)

Masters, Old, at the Royal Academy. (The Magazine of art, 1902, S. 224.)

Matsijs, Quinten. 3. (Schluss-)Lfg. (12 Lichtdr.-Taf.) gr. Fol. Haarlem, H. Kleinmann & Co., (1902). M. 12.—.

Mauceri, Enrico. Berto de Messana. (Archivio Storico Siciliano, XXVIII, Nr. 1—2.)

— Note d'arte siciliana. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 173.)

— Una famiglia di pittori pesaresi in Sicilia nel secolo XV. (Rassegna bibliografica dell'arte, V, 1902, S. 1.)

— Un ignoto pittore siciliano del secolo XV. (Archivio storico Siciliano, N. S., XXVII, 1.)

Maulde la Clavière, R. de. Le portrait de Philibert de la Platière à Chantilly. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 223.)

Maxwell, Sir Herbert. George Romney. Illust. with 20 Plates, and a Photogravure Portrait as Frontispiece. (Makers of British Art.) Cr. 8vo, 256 p. W. Scott. 3/6.

Mayr, M. Die Arbeiten des Matthäus Gindter in Tirol. (Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte u. Heraldik Tirols, Innsbruck 1902, S. 13.)

Mazzatinti, G. Per Leonardo da Vinci. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 117.)

Mazzini, Ubaldo. Caterina De' Medici e Clemente VII alla Spezia nel 1533, con appendice intorno alla famiglia Biassa e al pittore Carpenino. Spezia, tip. F. Zappa, 1901, in-8, 25 p. [Dal Giornale Storico e Letterario d. Liguria.]

Meder, Joseph. Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 9.)

— Eine Vorzeichnung Rembrandts zu dem Cassler Porträt Saskias. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 49.)

— Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIII, 1902, Heft 2, S. 53.)

— Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. (= Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 23. Bd. 2. Heft.) Fol. Mit 2 Taf. und 7 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1902. [Mit: C. Dodgson, Die illustr. Ausgaben d. Sapphisch. Ode des K. Celtis. M. 12.—.]

Meister, alte (in d. Farben d. Originals). 6.—8. Lfg. Lpzg., E. A. Seemann. à M. 5.—.

Meisterbilder fürs deutsche Haus. Hrsg. vom Kunstwart. 19.—48. Blatt. hoch 4°. Mit Text auf dem Umschlag. München. G. D. W. Callwey, (1901—02). à M. —.25.

Melani, Alfredo. Sul Monte Athos e su una Guida della Pittura. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 145.)

Merson, Olivier. Cinq lettres inédites de Joseph Vernet. (La Chronique des arts, 1902, S. 4, 68, 76, 93 u. 99.)

Mesnil, Jacques. Over de betrekkingen tusschen de italiaansche en de nederlandsche schilderkunst ten tijde der Renaissance. (Onze kunst, 1902, S. 41 u. 113.)

— Un peintre inconnu du XVe siècle, Chimenti di Piero. Le „Tobie et les trois archanges" de l'académie des beaux-arts de Florence. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 252.)

Michel, André. Les Fragonard de la collection Wallace. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VI, S. 2.)

— E. Le paysage chez les maîtres vénitiens. (Revue des Deux Mondes, 1902, 15 août.)

Miniatures by Sir Joshua Reynolds' sister. (The Magazine of art, 1902, S. 188.)

Modern, Heinrich. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie. 63 S. mit 17 Abbildgn. u. 2 Taf. gr. Fol. Wien, Artaria & Co., 1902. M. 15.—.

— Les peintures de Tiepolo à la villa Girola. I. (Gazette des beaux-arts, 1902 I, S. 476; II, S. 239.)

Molin, A. de. Benjamin Bolomey, peintre vaudois, 1739—1819. (Revue histor. vaudoise, Juillet 1902.)

Molmenti, Pompeo. Il Pordenone. (L'Arte, V, 1902, S. 44.)

— „Madonna degli alberetti“ di Giambellino. (Marzocco, 7 settembre 1902.)

Montgomery-Campbell, M. Mysterious cenacolo. (The Connoisseur, II, 1902, S. 123.)

Morand, Louis. Antoine de Marcenay de Ghuy, peintre et graveur (1724—1811). Catalogue de son oeuvre. Lettres inédites et Portrait de Marcenay de Ghuy d'après lui-même. Publié par L. M. In-8°, 60 p. Paris, imprim. Ménard et Chaufour; G. Rapilly, 9, quai Malaquais. 1901.

Moreau-Nélaton, Etienne. Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois au XVIe siècle. Grand in-8, 55 p. et portraits. Paris, imprimerie Marty; Gazette des beaux-arts, 8, rue Favart. 1901. [Tiré à 200 exemplaires.]

Morelli, Domenico. Ricordi della scuola napolitana di pittura. (Atti della Reale Accademia di archaeologia, lettere e belle arti (Società reale die Napoli), Vol. XXI, 1900—01.)

Moschetti, A. La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1772—1793). (Bollettino del Museo civico di Padova, IV, 1901, S. 141; V, 1902, S. 64 u. 108.)

Motta, E. La data della morte di Bernardino Luini con osservazione sui suoi figli. (Bollettino storico della Svizzera italiana, anno XXIII, 1901, No. 7—9.)

Müntz, Eugène. L'école de Fontainebleau et la Primatice, à propos d'un livre recent. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 151.)

— Léonard de Vinci et les savants du moyen âge. (Revue Scientifique, 26. Oktober 1901.)

— Les miniatures françaises dans les Bibliothèques italiennes. (La Bibliofilía, IV, 1902, S. 73 u. 219.)

— Le „Triomphe de la mort“ à l'Hospice de Palerme. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 223.)

— Raphaël (biographie critique); par E. M., membre de l'Institut. Petit in-8 carré, 127 pages illustrées de 24 reproductions hors texte. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. 1901. [Les Grands Artistes (leur vie, leur œuvre).]

Mulder, Ad. De ontdeckte muurschildering in de Ned. Herv. Kerk te Voorst. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 43.)

Munier-Jolain, J. De la Pierre, peintre (?). (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, V, S. 34.)

Muther, Richard. Geschichte der Malerei. 1. Neudruck. (= Sammlung Göschen, 107. Bdchn.) 12°, 138 S. Leipzig, G. J. Göschen, 1902. Geb. M. —.80.

M. V. Frans Hals en zijne vrouw. (Nieuwe belgische illustratie, 1902, S. 107.)

Nation's Pictures, The. A Selection from the finest Modern Paintings in the Public Picture Galleries of Gt. Britain, reproduced in Colour. Fol. Cassell. 12/.

Neumann, Prof. Carl. Rembrandt. gr. 4°. XXIII, 659 S. m. 154 Autotyp. u. 5 Heliograv. Berlin, W. Spemann, 1902. M. 28.—; geb. M. 35.—.

Neuwirth, J. Eine Abschrift der Prager Malordnung aus dem Jahre 1515. (Festschrift des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen. 27. Mai 1902.)

Nieuwbarn, M. C. Leven en werken van fra Angelico (Giovanni da Fiesole). Studiën en schetsen over christelijke kunst. Fol. XII, 172 S. m. 30 pltn. in lichtdr. Leiden (Hoogewoerd 89), J. W. van Leeuwen. Geb. f. 30.—. [Gedruckt in 250 Exemplaren.]

Norman, Philip. On an Allegorical Painting in Miniature by Joris (Georg) Hoefnagel, and on some other works by this artist. (Archaeologia, 2d series, vol. 7, part 2, S. 321.)

Normand, Charles. J. B. Siméon Chardin; par C. N., agrégé d'histoire, docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet. Grand in-8°, 114 p. avec 45 gravures et portrait. Paris, impr. et libr. Moreau et Ce. fr. 4.—. [Les Artistes célèbres.]

Oberziner, Lodovico. Ritratti classici a Trento. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 87.)

Omont, Henri. Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VIe au XIe siècle (Mss. supplément grec 1286; Grecs 139 et 510; Coislin

79; supplément grec 247), publiés par H. O., membre de l'Institut. In-fol. à 2 col., VII, 48 p. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, librairie Leroux. 1902.

Osterritter, Theodor. Die Mosaikmalerei in der deutschen Kirche. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 93.)

P., Dr. Giovanni Battista Tiepolo. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 363.)

Page, William. The St. Albans School of Painting, Mural and Miniature. Part 1: Mural Painting. (Archaeologia, 2d series, vol. 8, part 1, S. 275.)

Paintings, Florentine, at Messrs. Carfax's. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 727.)

Palmarini, I. M. L'arte di Giotto: studio critico. Firenze, Tip. edit. l'Elzeviriana, 1901, in-8, 39 p. L. 2.—.

Papageorgiu, P. N. Angebliche Maler und Mosaikarbeiter auf dem Athos im IX. und X. Jahrhundert. (Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 118.)

Parrocel, Pierre. Le peintre Michel Serre et ses tableaux relatifs à la peste de Marseille. (Réunion des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 556.)

Paul, Roland W. Some Notes on Heraldic Glass in Great Malvern Priory Church. (Archaeologia, 2d series, vol. 7, part 2, S. 353.)

Penjon, A. Histoire d'un portrait, communication à la Société des sciences de Lille par A. P. In-8, 20 p. et portraits. Lille, impr. Danel. 1902.

Perkins, F. Mason. Giotto. Illust. (Great Masters in Painting and Sculpture). 8vo, XII, 148 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Introductory. 2. The Foreruners of Giotto. 3. Giotto's Early Years. 4. The First Works of Giotto. 5. Assisi - The Lower Church. 6. The Upper Church. 7. The Arena Chapel. 8. The Allegorical Scenes at Padua. 9. Later Works. 10. The Campanile and Final Works. 11. The Genius of Giotto. 12. Panel Pictures. Short Catalogue of the Works of Giotto. Index.]

Peschkau, E. Raffaels „Madonna mit dem Diadem". (Reclam's Universum, 18. Jahrg., Heft 17.)

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. VI. Bd. 2. Buch [Der ganzen Folge Nr. 14.]: Die Blüte der Malerei in Holland. II. Die Landschafter und Kabinettsmaler. gr. 8°. (X, IV u. S. 241—449 mit 299 Textabbildgn.) Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 5.—.

Piccinelli, Antonio. A proposito degli affreschi attribuiti al Bramante. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 71.)

Piceller, A. Mattonelle di Deruta. (Divagiazioni preistoriche e storiche.) (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 141.)

Pichler, Rudolf. Funde an der Minoritenkirche in Wien. I. Wandmalereien im ehemaligen Minoritenkloster. (Mitteilungen der K. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 268.)

Poggi, Giovanni. A proposito della „Pallade" del Botticelli. (L'Arte, V, 1902, S. 407.)

— La Giostra medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli. (L'Arte, V, 1902, S. 71.)

Ponsonailhe, Charles. Le peintre-graveur Joseph-François Le Roy. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 649.)

Porée, L'abbé. Un tableau triptyque conservé à la cathédrale d'Évreux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 71.)

Portalis, Baron Roger. Adélaïde Labille-Guiard (1749—1803). (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 353, 477; t. 27, 1902, S. 100 u. 325.)

Pottier, Louis. Peintures des douze panneaux de chêne qui décorent la chapelle de Sainte Barbe, dans l'église de Saint-Martin-de-Connée, du XVe siècle. (Rev. hist. et archéol. du Maine, t. I, 1901, S. 233.)

Probst, J. Ueber die Bedeutung des Hans Multscher für die Entwicklung der Ulmer Schule. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 13.)

Propert, Lumsden. Samuel Cooper, miniaturist. (The Connoisseur, I, 1901, S. 105.)

Quarré-Reybourbon, L. Un retable du seizième siècle à Wattignies (Nord). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 104.)

Quast, Ludwig. Die Nibelungenfresken am Marmorpalais bei Potsdam. (Mit

Benutzg. e. Riehl'schen Broschüre v. 1850.) 8⁰. 32 S. Potsdam, Riegel, 1901. M. —.50.

Radcliffe, A. G. Schools and Masters of Painting. With an Appendix on the Principal Galleries of Europe. Illust. 626 p. Hirschfeld. 12/6.

Raffael, Ein echter, oder Giulio Romano? (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 420.)

Rahn, J. R. Die Glasgemälde in der Kirche zu Oberkirch bei Frauenfeld. (Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilung der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler. N.F. I. Genf, Ch. Eggiman & Co.)

— Die Wandgemälde im Turme des Schlosses Maienfeld. Neue Funde. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 117.)

— Die Wandmalereien im Chore der Kirche zu Kulm. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 270.)

— Ein Wandgemälde an der St. Johannkirche in Schaffhausen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902—03, S. 170.)

— Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem XIV. u. XV. Jahrhundert. 1: Die Wandgemälde im Schlossturme von Maienfeld. 2: Die Wandgemälde im Schlosse Sargans. (= Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, N. F., II, Genf 1901.)

Regt, W. M. C. De Hervormde erk te Oudshoorn. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidskundigen Bond, III, 1901—02, S. 284.)

Reinach, Salomon. Encore le panneau de Glasgow. (La Chronique des arts, 1902, S. 231.)

Ricci, Corrado. Giovanni Francesco da Rimini. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 134.)

— Gli affreschi di Bramante nella r. pinacoteca di Brera. Milano, Baldini, Castoldi e C. (tip. G. Martinelli e C.), 1902, 8⁰ fig., 86 p. L. 2.50.

— La Madonna degli Alberetti. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 125.)

— La vita di Gesù. [Beschreibung der neutestam. Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.] (Emporium, 1902, April.)

— Ettore. L'immagine di Maria ss. delle Grazie nel duomo di Perugia: [memoria]. Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1902, 4⁰ fig., 15 p. e 1 tav.

Richard, Alfred. Note sur un Album amicorum di seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 496.)

Rieffel, Franz. Der Lukas Cranach in der Sakristei des Freiburger Münsters. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 347.)

— Ein Gemälde des Matthias Grünewald. [Die Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore, Freiburg, Privatbesitz.] (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 202.)

Riegl. Bericht über die Wandmalereien in der Kirche zu Lorch. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 256.)

— Das holländische Gruppenporträt. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIII, 1902, Heft 3, S. 71.)

— Jakob van Ruysdael. (Die Graphischen Künste, XXV, 1902, S. 11.)

Rjedin, E. K. Das Heiligenbild „das wachende Auge". (Schriften der kais. Universität Charkow, 1901, S. 1.) [In russ. Sprache.]

— Die antiken Götter [Planeten] in illustrierten Handschriften des Kosmas Indikopleustes. (Schriften der Kais. russ. arch. Ges., I, S. 33.) [In russ. Sprache.]

— Ueber einige illustrierte Handschriften „Schestodneva" Johanns des bulgarischen Exarchen. Fol. 23 S. m. 16 Textabbildgn. Muskau, A. J. Mamontov, 1902. [In russ. Sprache.]

Robinson, F. Mabel. Art patrons: King Philip the Fourth; King Charles I. (The Magazine of art, 1902, S. 13 u. 114.)

Röttinger, Heinrich. Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 448.)

— Die Eva des Genter Altarwerkes. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 198.)

Roldit, Max. The family of Hogarth. (The Connoisseur, I, 1901, S. 143.)

Romani, Fedele. Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'arte

Cristiana. (La Bibliofilia, III, 1902, S. 357.)

Romanio, Girolamo. Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient. Kunsthistorischer Kongress, Innsbruck 1902. 9 Lichtdr.-Taf. m. II S. Text. 40,5×30,5 cm. Innsbruck, H. Schwick in Komm., (1902). M. 4.—.

Rondolino, F. La pittura torinese nel medioevo. (Atti della società di archeologia e belle arti della provincia di Torino. Vol. VII, fasc. 3. Torino, f.lli Bocca (tip. Paravia) 1901, S. 206.)

Rooses, Max. De oude hollandsche en vlaamsche meesters in den Louvre en in de national gallery, door M. R., conservateur van het museum Plantin-Moretus. Amsterdam, Uitgevers-maatschappij „Elsevier", (1902). Gr. in-8⁰, IV, 221 p., gravv. et portr. hors texte. fr. 8.20.

— De teekeningen der vlaamsche meesters; de vaderlandsche school in de XVIe eeuw. (Onze kunst, 1902, S. 77.)

— Die vlämischen und niederländischen Meister in der Ermitage zu St. Petersburg. P. P. Rubens. D. Teniers. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1901, S. 43 u. 117.)

— Hollandsche Meesters in de Ermitage te St. Petersburg. (Elseviers Maandschrift, 1902, Januar.)

— Les peintres néerlandais du XIXe siècle, édité sous la direction de M. R., conservateur du musée Plantin d'Anvers. Traduction de Georges Eekhoud. Volume IV. Anvers, La librairie néerlandaise, (1901). Gr. in-4⁰, VIII, 248 p., illustré de photogravures dans le texte, d'autotypies et d'héliogravures hors texte. Reliure pleine toile 50 fr.

— Rubens' leven en werken, door M. R., conservateur van het museum Plantin-Moretus. Lf. 1—8. gr. 4⁰. (S. 1—512 mit Textillustr. u. Tafeln.) Antwerpen, De nederlandsche boekhandel, 1901. à fr. 8.50. [Complett in 10 oder 11 Lieferungen.]

— Rubens, sa vie et ses œuvres, par M. R., conservateur du musée Plantin-Moretus. Livraisons 1 et 2. Anvers, La librairie néerlandaise, 1901. 2 vol. gr. in-4⁰, p. 1 à 64 et p. 65 à 128, figg., gravv. et pl. hors texte. Chaque livraison, fr. 8.50. [L'ouvrage sera complet en 10 ou 11 livraisons.]

Rossi, Attilio. Un affresco di Benozzo Gozzoli. (L'Arte, V, 1902, S. 252.)

— François. Oeuvres de Pierre Puget et de son école. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 536.)

Roth, V. Das Altarwerk zu Malmkrog. (Correspondenzblatt des Vereins für siebenbürg. Landeskunde, 25. Jahrg., Nr. 9 u. 10.)

Rottes, Walter. Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, XII.) Lex. 8⁰. IX, 47 S. mit 12 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 6.—.

Rovere, Antonio della. Tiziano o Zorzon da Castelfranco? Cristo che porta la Croce nella Chiesa di S. Rocco a Venezia. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 9.)

— Tiziano Vecellio. Le sue Madonne Addolorate. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 109.)

— Vittore Carpaccio. Arrivo di Ercole I e di Alfonso I d'Este a Venezia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 33.)

Rovesti, Guido. Il pittore reggiano Raffaello Mota, 1550—1578. Reggio-Emilia, tip. degli Artigianelli, 1901, 8⁰, 15 p. e ritr.

S. The „Variousness" of Goya. (The Magazine of art, 1902, S. 130 u. 161.)

Saltzwedel, v. Ueber bemalte Holzdecken im alten Regierungsgebäude in Frankfurt a. O. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 97.)

Sant' Ambrogio, Diego. Ancora la tavola della Vergine delle Rocce. Il gesto che fa l'angelo colla mano destra nella Pala di Parigi. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 80.)

— Dei dipinto Leonardesco di Affori. (Rassegna bibliografica dell'Arte italiana, IV, 1901, S. 179.)

— Lo schizzo di Leonardo da Vinci per la testa della Vergine di Affori. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 139.)

— Sempre intorno al quadro Leonardesco di Affori e della data sua. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 57.)

— Un'artistica pergamena in Milano del 1479 riferibile alla Cappella della Concezione di San Francesco Grande. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 32 u. 43.)

Scatassa, Ercole. Due opere sconosciute di Evangelista di mastro Bartolomeo di Piandimeleto. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 193.)

Scavalcanti, O. Il serto di rose negli Angeli di Benedetto Bonfigli. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 103.)

Schaeffer, Emil. Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1901, S. 40 u. Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 94.)

— Ueber Andrea del Castagno's „uomini famosi". (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 170.)

Schevichaven, H. D. J. van. Hendrick Heuck, de uitvinder van de Gierbrug. (Oud-Holland, 1902, S. 1.)

Schicksale der Kirchenfenster zu Steinekirchen a. d. Traun. (Christliche Kunstblätter, Linz, Haslinger, XLIII, 7.)

Schlie, Friedrich. Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 81.)

Schmarsow, A[ugust]. Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco. (Berichte üb. die Verhandlungen d. K. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Classe. 53. Bd., 1901, III, S. 75.)

Schmidt, Wilhelm. Gemäldestudien. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 426.)

— Notiz über Paris Bordone. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1903, S. 355.)

— Dr. W. M. Zu W. Hueber. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 390.)

Schottmüller, Frida. Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 33.)

Schröder, A. Die frühesten datirten Bilder Hans Holbeins des Aelteren im Dome zu Augsburg. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 77.)

Schubring, Paul. Das gute Regiment. Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Siena. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 136.)

— Die primitiven Italiener im Louvre. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 353.)

— Die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 49.)

— Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 141.)

Schwarzkopf, C. Gemäldeerwerbungen unter Kurfürst Wilhelm II. (Hessenland, Zeitschrift f. hess. Geschichte u. Literatur, 16. Jahrg., Nr. 20.)

Schweitzer. Neuere Forschungen über die Peselli. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Scott, Leader. (McDougall.) Correggio. (Miniature Series of Painters.) 12 mo, 78 p. G. Bell. 1/.

— Raphael. (Miniature Series of Painters.) Illust. 12 mo, VIII, 88 p. G. Bell. 1/.

Séailles, Gabriel. Watteau. Biographie critique; par G. S., professeur à la Sorbonne. Petit in-8 carré, 128 p. illustrées de 24 reproductions hors texte. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Laurens. 1901. [Les Grands Artistes, leur vie, leur œuvre.]

Semper, Hans. Eine Bildtafel der Brixnerschule des 15. Jahrhunderts im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. (In: Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte u. Heraldik Tirols, Innsbruck 1902, S. 23.)

Serrano Fatigati, Enrique. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. E. S. F. el día 20 de Octubre de 1901. Contestación del Excmo. Sr. D. Cesáreo Fernández Duro. Madrid. Impr. de San Francisco de Sales. 1901. En 4.º may., 49 p. [No se ha puesto á la venta. Tema: Instrumentos músicos en la miniaturas de los Códices españoles.]

Servières, Georges. Le polyptyque de Hans Memlinc à la Cathédrale de Lubeck. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 119.)

Simböck, M. Der Codex Gelnhausen und seine Miniaturen. (Zeitschrift d.

deutsch. Vereins für d. Geschichte Mährens u. Schlesiens, VI, S. 72.)

Sirén, Oswald. Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. Par O. S., Ph. Dr., Attaché au Cabinet des estampes et dessins du Musée National à Stockholm. 8⁰. 144 p., 38 pl. Stockholm, Impr. Hasse-W. Tullberg, 1902.

Six, J. Rembrandts „Nachtwacht". (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 199.)

Skopal, Hugo. Ueber das Altarbild von Tintoretto in der Rudolfswerter Capitelkirche nebst einer kurzen Charakteristik der Darstellungsweise dieses Meisters im allgemeinen. Progr. des Ob.-Gymnas. in Rudolfswert. 8⁰. 10 S.

Sluyts, Charles. Les artistes des Pays-Bas, Belgique et Hollande; ceux d'autrefois; la sainte barbe de Jan Van Eyck. (Art et la vie, 1902, S. 1.)

Smet, Joseph De. L'Adoration de l'Agneau, par les frères Van Eyck. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 25.)

— Le Christ mourant sur la croix, par Antoine van Dyck. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

Soil, Eugène. Roger de le Pasture ou Van der Weyden et quelques artistes tournaisiens. (Annales de la Soc. historique et archéol. de Tournai, 1902, S. 250.)

Staley, Edgcumbe. Eighteenth Century Art of France and England as seen at the Guildhall Exhibition. (The Magazine of art, 1902. S. 417.)

— Watteau and his School. 8⁰. XII, 160 p. Illust. [The Great Masters in Painting and Sculpture, edited by G. C. Williamson.] London, G. Bell, 1902. [Inhalt: List of Illustrations. 1. Birth and Early Years. 2. First Period in Paris. 3. Home again at Valenciennes. 4. Return to Paris. 5. Work and Success. 6. The Masterpiece. 7. In London. Third Paris Period. Death. 8. Inspiration of Watteau. 9. Les Fêtes Galantes. 10. Portraits and Character-Figures. 11. The Art of Watteau. 12. The School of Watteau. — The Chief Works of Watteau and of his pupils Lancret and Pater. — Index.]

— Watteau. Master Painter of the „Fêtes Galantes." (Miniature Series of Painters.) 12mo, 80 p. G. Bell. 1/.

Steffens, Arnold. Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 129, 161, 193, 225 u. 257.)

Stegensek. Eine syrische Miniaturenhandschrift des Museo Borgiano. (Oriens christianus, 1. Jahrg., 2. Heft.)

Steinmann, Ernst. Amor und Psyche. Ein Freskencyklus aus der Schule Raffaels in der Engelsburg zu Rom. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., 1902, S. 86.)

— Botticelli. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, edited by H. Knackfuss, VI.) Lex. 8⁰. VIII, 116 p. with 90 illustr. from pictures and drawings. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 4.—.

— Die Leda im Museo Correr in Venedig. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 172.)

— Ein neuer Giorgione. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 407.)

— Neuentdeckte Fresken Lionardo's in der Sala delle Asse im Castell zu Mailand. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 436.)

— Sassoferrato's Madonna del Rosario. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 27.)

— Zu Michelangelo's Leda mit dem Schwan. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 413.)

Sterz. Sgraffiti in Mähren. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 196.)

Stokes, Hugh. Velazquez, His Life and Works. With 17 Illusts. 8vo, 78 p. Art Record Press.

Stolberg, A. Tobias Stimmer als Glasmaler. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 5, 6.)

Strong, S. Arthur. The Masterpieces in the Duke of Devonshire's Collection of Paintings. 63 Photogravures, with a Preface. 4⁰. Hanfstaengl. 240/.

— The Wilton Diptych at the New Gallery. (The Architectural Review, 1902, S. 128.)

Strutt, Edward C. Fra Filippo Lippi. Roy. 8vo, 226 p. G. Bell. 12/6. [Inhalt: List of illustrations. Bibliography. Chronological Notes of Fra Filippo's Life and Works. Genealogical Table of the Lippi Family. Introductory. Chap. 1. Early Life and Works. 2. First Florentine Period, 1431—41.

3. Second Florentine Period. 4. Prato. 5. Spoleto. 6. Conclusions. Documents. Catalogue of the Works of Fra Filippo. General Index.]

Stryienski, Casimir. Marie-Josèphe de Saxe, Dauphine, et ses peintres. I. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 5 u. 227.)

Strzygowski, Josef. Das neu aufgefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem. (Zeitschrift d. deutsch. Palästina-Vereins, 1902, 4.)

— Der Schmuck der älteren el-Hadrakirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste. (Oriens Christianus, 1. Jahrg., 2. Heft.)

— Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet? Ein Beitrag zur Methodik der Kunstbetrachtung. (Euphorion, 9. Bd., 2. u. 3. Heft.)

— Zur Composition von Rembrandt's Anatomie des Doctor Tulp. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 14.)

Suffling, Ernest R. A Treatise on the Art of Glass Painting. Prefaced with a Review of Ancient Glass. 8vo, 152 p. Scott, Greenwood. 7/6.

Suida, Wilhelm. Beiträge zur Kenntnis von Bramantes bildnerischer Thätigkeit. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 288 u. 351.)

— Das Leben der hl. Agnes. Fresken-Cyklus in S. Teodoro zu Pavia. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 197.)

— Ein verloren geglaubtes Werk Bramantinos. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 94.)

— Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 331.)

Supino, I. B. Beato Angelico. Firenze, f.lli Alinari (tip. G. Barbèra), 1901, 8° fig., 135 p.

— Fra Filippo Lippi. Firenze, f.lli Alinari (tip. G. Barbèra), 1902, 8° fig., 131 p. e 5 tav. [Inhalt: 1. Introduzione. 2. Fra Filippo Lippi a Firenze. 3. Fra Filippo Lippi a Prato. 4. Fra Filippo Lippi a Spoleto. 5. Bibliografia. 6. Indice delle Illustrazioni.]

Swarzenski, Georg. Die karolingische Malerei und Plastik in Reims. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 81.)

— Mittelalterliche Kopien einer antiken medizinischen Bilderhandschrift. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Bd. XVII, Heft 2.)

Swinburne, Charles Alfred. Life and Work of J. M. W. Turner, R.A. Roy. 8vo, 326 p. Bickers. 7/6.

Szelinsky, Johanna. Les artistes des Pays-Bas (Belgique et Hollande); ceux d'autefrois; Roger Van der Weyden; à la vieille pinacothèque de Munich. (Art et la vie, 1902, S. 9.)

— Zuid- en noordnederlandse kunstenaars, Van Voorheen. Rogier Van der Weyden, in de oude pinakotheek te München. (Kunst en leven, 1902, Nr. 4.)

Temple, A. G. Spanish painting — old and new — at the Guildhall. (The Magazine of art, 1901, S. 481.)

Thiersch, F. v. Die Augsburger Fassadenmalereien. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 185.)

Thode, Henry. Tintoretto. Kritische Studien über des Meisters Werke. (Fortsetzung.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 426.)

Thoison, E. Notes sur des artistes se rattachant au Gâtinais (les Vernansal). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 108.)

Toesca, Pietro. Gli affreschi della Cattedrale di Anagni. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 116.)

— Il Liber Canonum della Biblioteca Vallicelliana. (L'Arte, V, 1902, S. 229.)

Townsend, C. Harrison. The art of pictorial mosaic. (Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 221.)

Triptych by Luini. (The Magazine of art, 1901, S. 566.)

Truchis, Pierre de. Peintures murales de Chambolle-Musigny. (Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or, t. XIII, 1899—1900, S. 235.)

Tscheuschner, K. Ueber den Tizian No. 172 der Dresdener Galerie. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 292.)

Türler, H. Jakob Boden, Maler in Bern. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 273.)

Tulpinck, C. Etude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la renaissance tant au point de vue

des procédés techniques qu'au point de vue historique, par C. T., artiste peintre-archéologue, à Bruges. (= Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique, T. LXI, Bruxelles, Hayez, 1901—1902.) In-8⁰. 160 p., figg. et pll. hors texte.

U. M. V. Di alcuni quadri nuovi alla Pinacoteca di Brera. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 141.)

Vanzolini, Giacomo. Dei sonetti di Raffaello Sanzio. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, V, 1902, S. 41.)

Vauloger, René de. A propos de „La peinture Française à la fin du XVe siècle." (La Chronique des arts, 1902, S. 131, 147 u. 154.)

Velazquez, Diego. An Album and 48 Plates. With a Biographical Introduction, and a Description of the Pictures. Folio. Grevel. 10/6.

Venturi, Adolfo. Due nuovi quadri di Ercole de' Roberti nel Museo del Louvre. (L'Arte, V, 1902, S. 178.)

— Les caractéristiques des anciens maîtres italiens. I. II. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 380; II, S. 142.)

— Studii sul Correggio. (L'Arte, V, 1902, S. 353.)

Veth, Jan. Die angebliche Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 147.)

Vetri, Paolo. Relazione delle pitture eseguite nel pronao della chiesa di s. Vitale a Fuorigrotta letta alla r. accademia di archeologia, lettere e belle arti. Napoli, tip. della r. Università di A. Tessitore e figlio, 1902, 4⁰, 7 p. [Dagli Atti dell' accademia di archeologia.]

Veuclin, E. Peintres verriers et autres artistes habitant la ville de Dreux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 139.)

— Un spécimen de la peinture sur verre. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 135.)

— Un vitrail de la fin du quinzième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 404.)

Veyran, Le Dr. Peintres et Dessinateurs de la Mer. Histoire de la peinture de marine. In-12. Laurens. fr. 3.50.

Villenoisy, F. de. Les Van Eyck. (Corresp. histor. et archéol., 1902, S. 266.)

Vincent, H. Une mosaïque avec inscription à Beit Sourik. (Revue biblique, 1901, S. 444.)

— Une mosaïque byzantine à Jérusalem. (Revue biblique, 1901, S. 436; 1902, S. 100.)

Viola, Maria. Hans Memlinck. (Nieuwe Belgische illustratie, 1902, S. 65.)

Voll, Karl. Das Gebetbuch des Jacques Coeur in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 116.)

— Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 7 u. 92.)

Wandmalereien im Schlossturme von Maienfeld. (Der Burgwart, Zeitschrift f. Burgenkunde. Festschrift zur Jahresversammlung auf der Marksburg 1902, S. 73.)

Warburg, A. Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien. I. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 247.)

Wauters, A. J. Les van Orley, Valentin, Bernard, Pierre, Richard, Jean. Cinq notices biographiques, par A. J. W., professeur de l'histoire de l'art à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Bruxelles, E. Bruylant, 1902. In-12, 59 p. fr. 2.—. [Extrait de la Biographie nationale, publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, t. XVI.]

Weale, W. H. James. La dernière peinture de Jean Van Eyck. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 1.)

— Les peintures des maîtres inconnus. Episodes de la Vie de sainte Lucie. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 123.)

— The Ghent Altar-Piece and the Flora of the Van Eycks. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 764.)

Weber, Anton. Der hl. Hieronymus. Ein neu aufgefundenes Gemälde Albrecht Dürers. [Aus: „Monatsber. üb. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] gr. 4⁰. 4 S. m. 6 Taf. München, H. Helbing, 1901. M. 3.—.

Weisbach, Werner. Francesco Pesellino u. die Romantik der Renaissance.

Fol. IX, 133 S. m. 31 Abbildgn. u. 18 Taf. Berlin, B. Cassirer, 1901. M. 45.—. [Inhalt: 1. Pesellino und Pesello. 2. Romantische Züge der Frührenaissance. 3. Die Werke Pesellinos. 4. Die künstlerische Entwickelung und Eigenart Pesellinos. — Anhang, a. Genossen u. Nachfolger Pesellinos. b. Dokumente, das Altarbild von Pistoja betreffend. c. Verzeichnis der erhaltenen Werke Pesellinos. Register.]

Weis - Liebersdorf, J(ohannes) E. Christus- und Apostelbilder. Einfluss d. Apokryphen auf d. ältesten Kunsttypen. 4⁰ IX, 124 S. m. 54 Abbildgn. Freiburg i. B., Herder, 1902.

Weissman, A. W. Jacob van Campen. (Oud-Holland, 1902, S. 113 u. 154.)

Weixlgärtner, Arpad. Zwei Noten zum venetianischen Skizzenbuch. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, Sp. 81.)

Weizsäcker, Heinrich. Noch einmal der fragliche Dürer in Frankfurt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 82.)

Westerling. Rembrant van Rijn. (Libre critique, 1902, S. 245.)

Westlake, N. H. J. Outlines of the History of Design in Mural Painting Principally during the Christian Era. 4 vols. Fol. J. Parker.

Weyden, Rogier van der. (Rogier de la Pasture). 1400?—1464. 3. u. 4. (Schluss-)Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co., (1901). à M. 6.—.

Wickhoff, Franz. Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 221.)

— Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich. (= Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 22. Bd., 5. Heft.) Fol. (S. 221—245 mit 9 Taf. u. 11 Textillustr.) Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1901. M. 20.—.

— Venezianische Bilder. I. Die Andrier des Philostrat von Tizian. II. Die Rettung der Arsinoe von Tintoretto. III. Der vierundachtzigste Psalm von Rosalba Carriera. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 118.)

Wildeman, M. G. Hollandsche schilders te Londen in de 16de eeuw. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 252.)

Willemsen, G. Un David Teniers inconnu. (Annales du Cercle archéol. du pays de Waes, 1902, S. 263.)

Williamson, Geo. C. Fra Angelico. (Bell's Miniature Series of Painters.) Illust. 16mo, VII, 62 p. G. Bell. 1/.

— Velazquez. (Bell's Miniature Series of Painters.) Illust. 16mo, VI, 63 p. G. Bell. 1/.

(**Wilson,** George.) Albrecht Dürer, der Evangelist der Kunst. Aus dem Englischen. 2. Aufl. 8⁰. 52 S. Berlin, Deutsche Ev. Buch- u. Tractat-Ges., (1901).

Wolf, Aug. Ueber ein Fresko des Federico Zuccari. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 202.)

World's Greatest Pictures, The. The Daily Mail Art Gallery of 100 Masterpieces suitable for Framing. Fol. Office. 17/6.

Wouters de Bouchout, De. A l'église Notre Dame; à propos des peintures murales. (Belletin du Cercle archéol., litt. et artistique de Malines, 1901, S. 173.)

Z. Neuentdeckte Nürnberger Malereien. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 129.)

— Zum Verständnis der Rosenkranzbilder. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 56 u. 65.)

Zetter-Collin, F. A. Das Altargemälde Maria Verkündigung von Gerhard Seghers in der Klosterkirche zu Kapuzinern in Solothurn. Separatabdruck aus dem Solothurner Tagblatt vom 29.—31. Aug. u. 4. Sept. 1902.

Zimmeter, Kunibert. Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts. g. 8⁰. 69 S. m. 5 Taf. Innsbruck, Wagner, 1902. M. 1.50.

Graphische Künste.

Arpisella, Ambrogio. Storia dell' arte della stampa. Milano, soc. ed. Sonzogno, 1902, 16⁰. 62 p. L. —.15. [Biblioteca del popolo, n. 301.]

Baer, Leo. Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes. gr. 8⁰. 216, XCVI S. mit Textabbildgn. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1903. M. 30.—. [Inhalt: Verzeichnis der benutzten Litteratur. Vorbemerkung. Einleitung. I. Die Anfänge: 1. Augsburger Drucke. 2. Der Ulmer „Boccaccio: De praeclaris mulieribus". 3. Die Strassburger Ausgabe der „Burgundischen Legende". 4. Niederländische Frühdrucke. 5. Die Anfänge in Frankreich. 6. Der „Fasciculus temporum" des Werner Rolevinck. 7. Die ältesten englischen Bilderchroniken. 8. Bergomensis, Supplementum chronicarum. II. Die Anlehnung an fremde Vorbilder: 1. Das „Rudimentum noviciorum" u. seine französischen Ausgaben. 2. Die französischen Illustrationswerke, a. Paris, b. Rouen, c. Lyon. 3. Die Niederlande. 4. Die deutschen Chroniken: a. Richentals Konzilienbuch, b. Lirars Chronik, c. Thurocz Ungarische Chronik. 5. Italien. III. Unabhängige Weiterentwicklung und höchste Vollendung. 1. Deutschland: a. Die Chronik der Sachsen, b. Die Schedel'sche Weltchronik, c. Der Columbusbrief, d. Caorsins Opera u. kleinere Werke, e. Die Kölner Chronik, f. Der Schwabenkrieg. 2. Niederlande. 3. Italien: a. Venedig, b. Ferrara, c. Florenz. 4. Spanien. Schluss. Verzeichnis der Abbildungen. Anhang: a. Vorbemerkung, b. Beschreibung der wichtigsten Formstöcke, die zur Historienillustration verwendet wurden. Register.]

Bastelaer, René van. La rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences. Etude du rôle de la gravure en taille-douce dans l'avenir, par R. van B., conservateur adjoint au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, Hayez, 1901. In-8⁰, 95 p. 2 fr. [Extrait des Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, tome LXI, 1901.]

Bergmans, Paul. Clément Perret, calligraphe bruxellois du XVIᵉ siècle. (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, S. 53.)

— Clément Perret, calligraphe bruxellois du XVIᵉ siècle. Gand, C. Vyt, 1902. In-8⁰, 19 p. et 2 pll. hors texte. fr. 2.—. [Extrait des Annales de l'Académie royale d'archéol. de Belgique.]

Bernoulli, Carl Christ. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert. Geistiges Leben. Buchdruck. (Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel 1901.)

Bertarelli, Achille, e David Henry **Prior.** Gli ex-libris italiani. Milano, U. Hoepli (tip. U. Allegretti), 1902, 4⁰ fig., VI, 470 p. e 9 tav. L. 50.—.

Biais, Émile. Le graveur Monteilh (Louis Ferdinand). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 147.)

Blackburn, Henry. The Art of Illustration. With 98 Illust. Revised to date. Together with a Chapter on Coloured Illustrations by J. S. Eland. Imp. 8vo, 272 p. J. Grant. 7/6.

Boll, Franz. Photographische Einzelaufnahmen aus den Schätzen der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1902, S. 229.)

Bouchot, Henri. A l'exposition de la gravure sur bois. Le „Bois Protat". (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 395.)

— Le prétendu graveur italien Gasparo Reverdino. 2ᵉ et dernier article. (Gazette des Beaux-Arts, 3ᵉ période, t. 26, 1901, S. 229.)

— Un ancêtre de la gravure sur bois. Etude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370; par H. B., conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale. In-4, XII, 132 pages avec grav. et 2 planches. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, libr. Lévy. 1902.

Bradley, John W. Historical Introduction to the Collection of Illuminated Letters and Borders in the National-Art Library Victoria and Albert Museum. (London 1901.) 2/6.

Burglehner's, Mathias, tirolische Landschaften 1608, 1611, 1620. Abdr. der in den kunsthistor. Sammlgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien aufbewahrten Holzstöcke u. Kupferplatten. 17 Bl. Imp. Fol. Mit e. Begleittexte v. Ed. Richter. 35 S. gr. 4⁰. Wien, A. Holzhausen, 1902. M. 35.—.

Camici, Dino. Gutenberg: conferenza tenuta in occasione delle onoranze a Gutenberg celebrate in Pistoia (Capodistrada) per iniziativa del circolo Niccolò Puccini nel 23 settembre 1900.

Firenze, tip. S. Landi, 1902, 16° fig., 23 p. [Edizione fuori di commercio.]

Cartier, Alfred. L'imprimerie Fick (à Genève). (Nos Anciens et leurs oeuvres, Recueil genevois d'Art Genève, 1902, S. 41.)

Catalogue of Early Printed and other Interesting Books. With Illusts in Facsimile. Part I. A-B. 8vo, 192 p. J. E. J. Leighton. 2/.

Châtelain, E. Catalogue des incunables de la Bibliothèque de Paris. (Revue des bibliothèques, XII, 4.)

Christian, A. Origines de l'imprimerie en France, conférence faite à la Sorbonne, le 13 octobre 1901, lors de l'assemblée générale de la Société nationale des conférences populaires, par M. A. C., directeur de l'Imprimerie nationale. In-4, 74 pages avec grav. et portrait. Paris, Impr. nationale. 1901.

— Origines de l'imprimerie en France. Conférences faites les 25 juillet et 17 août 1900, par M. A. C., directeur de l'Imprimerie nationale. In-4, LXVI, 135 pages et planches. Paris, Impr. nationale. 1900.

Chroust, Anton. Monumenta palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters. 1. Abtlg: Schrifttafeln in latein. u. deutscher Sprache. In Verbindg. m. Fachgenossen hrsg. v. Prof. Dr. A. C. 1. Serie. (I—III. Bd.) 3—5. Lfg. (30 Lichtdr.-Taf. m. 28, 20 u. 27 S. Text.) gr. Fol. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901. Je M. 20.—.

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle. T. 2. In-4, 572 p. Paris, Imp. nationale. 1901.

Clément-Janin. Gutenberg et l'imprimerie en France au XVe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 239.)

Dachenhausen, Alex. v. Die 16 Ex libris des Geschlechtes Camerer. (Schweiz. Blätter für Ex libris-Sammler, I, 1902, Nr. 3.)

Desormes, E. Les arts graphiques dans l'antiquité. (Annales de l'imprimerie, 1902, S. 39.)

Distel-Blasewitz, Theodor. Bildnisse Anna's von Oranien geb. von Sachsen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 463.)

Dodgson, Campbell. An English engraver of the Restoration. (The Connoisseur, I, 1901, S. 72.)

— Die Freydal-Holzschnitte Dürer's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 447.)

— Die illustrierten Ausgaben der Saphischen Ode des Konrad Celtis an St. Sebald. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIII, 1902, Heft 2, S. 45.)

— Die illustrierten Ausgaben der Sapphischen Ode des Konrad Celtis an St. Sebald. (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 23. Bd. 2. Heft.) Fol. Mit 2 Taf. u. 1 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1902. [Mit: J. Meder, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung: M. 12.—.]

— Die thronende Jungfrau mit den Schutzheiligen von Chur. Ein unbeschriebener Holzschnitt Hans Springinklees. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 77.)

— Zu den Copieen der Dürer'schen Apokalypse. 1. Die Copieen von Hieronymus Greff. 1502. 2. Anonyme Copieen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 371.)

Droghetti, Augusto. Una pregevole raccolta di ceramiche Ferraresi. (Arte e storia, XXI, 1902, S. 19.)

Dürer Society, The. Fifth Series. With introductory notes by Campbell Dodgson. Fol. 15 p. 37 pl. London 1902.

Dumont, Jean. Le livre avant et depuis l'invention de l'imprimerie. (Revue graphique belge, t. IV, 1901, S. 26, 51, 64, 78 u. 88.)

Dziatzko, Karl. Beiträge zur Kenntnis des Schrift-, Buch- u. Bibliothekswesens. (= Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, hrsg. v. Prof. Univ.-Bibl. Dir. K. Dziatzko. 15. Heft.) gr. 8°. VII, 113 S. Leipzig, M. Spirgatis, 1902. M. 6.—.

Early English Printed Books in the University Library, Cambridge, 1475—1640. Vol. 2. E. Mattes to R. Marriot and English Provincial Presses. 8vo, 698 p. Cambridge University Press. 15/.

Eisert, Albert. Magdeburgs Gutenbergfeiern Anno 1900—1901. Eine Denkschrift im Auftr. d. Festausschusses nach d. vorliegenden Material u. Selbsterlebtem. 4°. 115 S. Magdeburg, Selbstverl. d. Festausschusses, 1901.

Engravings, Little, Classical and Contemporary. No. 1. Albrecht Altdorfer. A Book of 71 Woodcuts Photographically Reproduced in Facsimile, with an Introduction by T. Sturge Moore. 4to. Unicorn Press. 5/.

Eulenburg und Hertefeld, Dr. Philipp Fürst zu. Fünfzehn Karikaturen vom Hofe Friedrichs des Grossen. (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 137.)

Filon, Augustin. La Carricature en Angleterre. 8⁰. V, 282 p., 8 photogr. Paris, Hachette & Co., 1902.

Fletcher, William Younger. English Book Collectors. (The English Bookman's Library.) 8 vo, 466 p. Paul, Trübner & Co. 10/6.

— The Library of Grolier. (The Connoisseur, II, 1902, S. 14.)

Förster, Richard. Die „Meergötter“ des Mantegna. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 205.)

Frankau, Julia. Lord Cheylesmore's Mezzotints. (The Connoisseur, II, 1902, S. 3.)

— Prints and their prices. (The Connoisseur, I, 1901, S. 181.)

Fuchs, Ed. Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Mit 500 Illustr. und 60 Beilagen hervorrag. u. seltener Kunstblätter in Schwarz- u. Farbendr. hoch 4⁰. X, 480 S. Berlin, A. Hofmann & Co., 1901. M. 15.—; geb. M. 22.50.

Galli, R. L'arte della stampa in Imola, 1586—1901: note ed appunti. Imola, Cooperativa tipografica editrice, 1901, 4⁰, 31 p. e facsimile.

Garnett, R. The Editio Princeps of the Amadis of Gaul. (La Bibliofilía, IV, 1902, S. 83.)

Giehlow, Karl. Poliziano und Dürer. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 25.)

Godet, Alfred. Un Ex-libris Neuchâtelois. (Musée Neuchâtelois, XXXVIII, nov.-déc. 1901, S. 287.)

Goldschmidt, Adolph. Willem Buytewech. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 100.)

Grautoff, Otto. Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. hoch 4⁰. VIII, 219 S. m. Abbildgn. u. Taf. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 7.50; geb. M. 9.—.

Greg, Walter Wilson. A List of masques, pageants, &c. Supplementary to a List of English plays. 4⁰. XI, 35, CXXI p. London, Printed for the Bibliographical Society, By Blades, East & Blades, February 1902, for 1901.

Grego, Joseph. Our graphic humorists. Thomas Rowlandson. (The Magazine of art, 1902, S. 166 u. 210.)

— The art of artistic advertissement in the eighteenth century. (The Connoisseur, II, 1902, S. 86.)

Gümbel-Nürnberg, Albert. Die Verträge über die Illustrirung und den Druck der Schedel'schen Weltchronik. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 430.)

Haebler, Conrad. Typographie ibérique du quinzième siècle. Reproduction en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500. Avec notices critiques et biographiques. 87 Taf. m. 171 S. Text in span. u. französ. Sprache. Fol. La Haye, M. Nijhoff, 1902. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 100.—.

— Warum tragen Gutenbergs Drucke keine Unterschrift? (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1902, S. 103.)

Harrisse, Henry. Falsifications Bolognaises: reliures et livres. (Bulletin du bibliophile, 1902, S. 428, 445 u. 505.)

— Les premiers incunables bâlois et leurs dérivés. Toulouse, Vienne-en-Dauphiné, Lyon, Spire, Eltvil etc. 1471—1484. Essai de syntèse typographique. (Nachrichten von der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse, 1901, S. 351.)

Hauptblätter, 100, der graphischen Kunst des XV. bis XVIII. Jahrh. (IV S. Text.) 42,5×31 cm. Berlin, Fischer & Franke, 1902. In Mappe M. 25.—; einzelne Bl. M. —.25.

Hausschatz älterer Kunst. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (5 Bl. Radiergn. m. IV S. Text.) Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst, (1901). Je M. 3.—.

Heitz, Paul. Les filigranes des papiers, contenus dans les archives de la ville de Strasbourg. gr. 4⁰. 8 S. u. XL S. m. Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 8.—.

Höhne. Die apokaliptischen Reiter nach Dürer, Cornelius, Böcklin. (Der Beweis des Glaubens, 1902, Juli.)

Hupp, Otto. Gutenbergs erste Drucke. Ein weiterer Beitrag zur Geschichte der ältesten Druckwerke. 98 S. m. Abbildgn. gr. 4⁰. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, 1902. M. 18.—.

Illustrazione d'arte grafica antica, incisioni in legno dal 1500 al 1800: raccolta fatta per cura di Pietro Borgo-Caratti-Agnelli di 445 clichet in legno usati nelle edizioni dell' antica tipografia dei fratelli Agnelli in Milano e Lugano, ora ditta, Pietro Agnelli. Milano, tip. P. Agnelli, 1902, 4⁰, tav. 59.

Jost, P. Petrus Canisius, O. Cap. Die Radierer und Kupferstecher des 17. Jahrhunderts in der Schweiz. (Kathol. Schweizer-Blätter, N. F., I. Bd., XVIII. Jhg., 1902, 1. Heft, S. 16.)

— Holzschneide- und Kupferstecherkunst in der Schweiz. (Kathol. Schweizer-Blätter, N. F., XVII. Jahrg., 3. u. 4. Heft, S. 229.)

Kohlmann, A(lbin)., Postrath. Geschichte und Technik der graphischen Künste. 4⁰. 19 S. Berlin, Reichsdruckerei, [1902].

Kopp, Arthur. Von allerley Ballhornerey. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 169.)

Kristeller, Paul. Die Anfänge des Bilddrucks in Frankreich. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Lampel, Biblioth. Theodorich. Die Incunabeln u. Frühdrucke bis zum J. 1520 der Bibliothek des Chorherrnstiftes Vorau. VIII, 294 S. gr. 8⁰. Wien, Verlag der Leo-Gesellschaft, 1901. M. 5.—.

Lehrs, Max. Der Meister der Boccaccio-Bilder. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 124.)

Leidinger, Hof- u. Staatsbibl.-Sekr., Dr. Georg. Chronik u. Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein u. Herzoge in Bayern. 1501. Die älteste gedr. bayer. Chronik, zugleich der älteste Druck der Stadt Landshut in Bayern, in Facsm.-Druck hrsg. mit e. Einleitung. (= Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. VII.) 8⁰. 32 u. 30 S., nebst Stammbaum in 4 Taf. [in qu. gr. Fol.] Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 10.—.

Lithographie, Die, von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit 2 Anhängen: Die Schabkunst im 19. Jahrh. und die modernen Techniken graph. Vervielfältigung. Red. von Dr. Richard Graul. 11. Heft. (= Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. 44. Heft. 4. Bd.) Fol. (S. 209—232 mit Abbildgn. u. 6 [2 farb.] Taf.) Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst, 1902. Subskr.-Pr. M. 5.—; Einzelpr. M. 10.—; Luxus-Ausg. M. 15.—.

Ludwig, Gustav. Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig. I. Donna Paula, Tochter des Antonio da Messina. II. Zustand des Buchgewerbes in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. III. Einige Notizen über die Fremdenkolonie. IV. Ausländische Maler und Bilder. V. Urkundliche Beilagen. (Beiheft zum XXIII. Bande des Jahrbuches der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1902, S. 43.)

Luther, Johannes. Aus der Kunstwerkstatt der alten Drucker. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 217.)

— Der Besitzwechsel von Bildstöcken im Zeitalter der Reformation. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 129.)

Magherini Graziani, G. Un documento di Aldo Manuzio il Giovane. (La Bibliofilía, III, 1901—02, S. 285.)

Maïstre, Henri. Le Graveur Augustin de Saint-Aubin et la Bibliothèque du roi. In-8, 19 p. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc. 1901. [Tiré à 100 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Marinis, Tammaro De. Per la storia della tipografia napoletana nel sec. XV. (La Bibliofilía, III, 1901—02, S. 288.)

Martin, J. B. Incunables de bibliothèques privées (3e série); par l'abbé J. B. M., correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 10 p. Vendôme, imprimerie Empaytaz. Paris, librairie Leclerc. 1901. [Tiré à 40 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Meder, Joseph. Ueber das Kopieren von Wasserzeichen. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 435.)

Meisner, Heinrich. Zwei Bauerntänze. Einblattdrucke des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, V, 2, S. 354.)

Modern, Heinrich. Eine Landschaft von Philipp van den Bossche. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 50.)

Omméja, Jules. Les origines de la lithographie en France. (Réunion des

sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 397.)

Morin, Louis. Les Febvre, imprimeurs et libraires à Troyes, à Bar-sur-Aube et à Paris; par L. M., typographe, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 40 p. Vendôme, imprimerie Empaytaz. Paris, librairie Leclerc. 1901. [Tiré à 40 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Neuhaus, Johannes. Das erste gedruckte Buch Gutenbergs in deutscher Sprache (Eyn manug d cristeheit widd die durke). Nach d. einzigen Exemplare in München z. ersten Male vollst. hrsg. u. erl. 4⁰. 7 Bl., 37 S. Kjöbenhavn, S. Bernsteen, 1902.

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas (1500—1540). Reproduction en facsimile des caractères typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. Avec notices critiques et biographiques. Fol. 1re livr. La Haye, Mart. Nijhoff. Compl. in 15—20 Afl. à f. 7.50.

Oliva, Gaetano. L'arte della stampa in Messina; dei tipografi e delle tipografie messinesi e dei loro più importanti prodotti librari dalla introduzione della stampa in Messina fino a tutto il secolo XVII: ricerche e note seguite da una breve appendice sulle stamperie messinesi nei socoli XVIII e XIX. Messina, tip. D'Amico, 1901, in-8, 107 p. [Dall' Archivio Storico Messinese.]

Ottino, G., e G. **Fumagalli.** Bibliotheca bibliogragraphica italica: catalogo degli scritti di bibliologia, bibliografia e biblioteconomia, pubblicati in Italia e di quelli risguardanti l'Italia pubblicati all' estero. Quarto supplemento a tutto l'anno 1900, con rifusione completa degli Indici alfabetici dei soggetti e degli autori contenuti nei sei volumi finora pubblicati, per cura di Emilio Calvi. Torino, C. Clausen (Prato, tip. Giachetti, figlio e C.), 1902, 8⁰, 130 p. L. 6.—.

Pollard, Alfred W. Printers' marks of the fifteenth and sixteenth centuries. (The Connoisseur, II, 1902, S. 262.)

— Two illustrated Italian bibles. (The Library, 1902, July.)

Pauli, Gustav. Hans Sebald Beham. Ein krit. Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirgn. u. Holzschnitte. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 33. Heft.) Gr. 8⁰. VII, 521 S. mit 36 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 35.—.

Radford, Ernest. The invention of mezzotint. (The Connoisseur, II, 1902, S. 245.)

Schleinitz, Otto von. Die Bibliophilen. Richard Copley Christie. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, V, 2, S. 432.)

Schorbach, Karl. Der Rechtsstreit der Ennelin zu der Iserin Thür gegen Johann Gutenberg i. J. 1437, und Engel Gutenberg. (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1902, S. 217.)

Schreiber, W. L. Der Initialschmuck in den Druckwerken des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. II. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, V, 2, S. 302.)

Schulze, Franz. Balthasar Springers Indienfahrt 1505/06. Wissenschaftliche Würdigg. der Reiseberichte Springers zur Einführung in den Neudruck seiner „Meerfahrt" vom J. 1509. (= Drucke und Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. VIII.) 8⁰. VI, 100 u. 28 S. mit Abbildgn. u. 1 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 6.—.

Seidel, Paul. Zur Geschichte der Kunst unter Friedrich dem Grossen. I: Georg Friedrich Schmidt, der erste Illustrator und Drucker Friedrich des Grossen. (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 60.)

Sepp, Prof. J. N. Albrecht Dürer: Die geheime Offenbarung Johannis. 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Dürer's u. gleichzeit. Text nach der Strassburger Ausgabe v. Mart. Graeff 1502. Mit e. Vorwort u. begleit. Auslegg. von J. N. S. Reproduktionen der Bilder u. des Urtextes durch die graph. Kunstanstalt v. J. Hamböck & Cie. in München. (Neue Ausgabe.) Fol. 8 S. nebst 15 Taf. mit Text auf der Rückseite. München, C. Haushalter, (1902). M. 10.—.

Skinner, A. B. Some notes on a print by Enea Vico. (The Magazine of art, 1902, S. 520.)

Slater, J. H. Principles of book collecting. (The Connoisseur, I, 1901, S. 31.)

Spadolini, Ernesto. L'arte della stampa in Ancona dal 1512 al 1576. (La Bibliofilia, IV, 1902, S. 85.)

Springer, Jaro. Das angebliche Wappen des Meisters E. S. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

St. Goar, Moritz. Die Bibliophilen. Georg Burkhard Kloss und seine Bibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 201.)

Stettner, Th. Goethe und die Münchner Lithographie. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 196.)

Stickelberger, Emanuel. Schweizerische Blätter für Ex-Libris-Sammler. Feuilles suisses pour collectionneurs d'ex libris. Hrsg. v. E. S., unter Mitarbeit v. S. E. Karl Emich Graf zu Leiningen-Westerburg, Pfr. Ludw. Gerster, Edmond des Robert u. a. 1. Jahrg. Novbr. 1901—Septbr. 1902. 6 Nrn. (XI, 96 S. m. Abbildgn. u. z. Tl. farb. Beilagen.) hoch 4⁰. Zürich, F. Amberger. M. 4.50.

Surprises, Les, du grenier. Notes bibliographiques sur quelques plaquettes du XVI[e] siècle. Petit in-8, 28 p. avec fig. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc. 1901. [Extrait, tiré à 25 exemplaires, du Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire.]

(**Theuner,** E.) Wilhelm Dilichs Ansichten hessischer Städte aus d. J. 1591. Nach d. Federzeichnungen in seiner Synopsis descriptionis totius Hassiae. 4⁰. VII S., 27 Taf. Marburg, N. G. Elwert, 1902.

Venturi, Adolfo. Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma: Il libro dei disegni di Giusto. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 391.)

Vicaire, Georges. La Société des bibliophiles françois; par G. V., de la bibliothèque Mazarine. In-8 carré, 73 pages. Paris, Imprimerie nationale; Pelletan, édit. 1901. [Tiré à 34 exemplaires.]

Vivarez, Henri. Causeries archéologiques. Les Précurseurs du papier; les Ecrits, les Livres et les Bibliothèques dans l'antiquité et au moyen âge; par H. V., président de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux Papier. Grand in-8, 40 p. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. 1902. [Extrait du Bulletin de la Société le Vieux Papier.]

Weber, Joh. Jak. Katechismus der Buchdruckerkunst. 7. Aufl. (= Weber's illustrirte Katechismen, Nr. 28.) 12⁰. XIV, 331 S. mit 139 Abbildgn. u. mehreren farb. Beilagen. Leipzig, J. J. Weber, 1901. Geb. M. 4.50.

Wedmore, Frederick. Great English Mezzotints, at the Burlington Fine Arts Club. (The Magazine of art, 1902, S. 411.)

Whitman, Alfred. The Print-Collector's Handbook. With 80 Illusts. and Plates. Roy. 8vo, 172 p. G. Bell. 15/.

Wurzbach, Wolfgang v. Josef Kriehuber. Katalog der von ihm lithografirten Portraits. gr. 8⁰. XVIII, 307 S. m. 1 Bildnis. München, H. Helbing, 1902. Geb. M. 20.—.

Zahradník, Biblioth. Dr. Isidor. Über neuere Bibliographie der Inkunabeln, besonders der böhmischen. [Aus: „Sitzungsber. d. böhm. Gesellsch. d. Wiss."] 31 S. gr. 8⁰. Prag, F. Řivnáč in Komm., 1902. M. —.48.

Zedler, Gottfried. Die älteste Gutenbergtype. 4⁰. 57 S. m. 13 Taf. Mainz, Gutenberg-Ges., 1902.

Zetter-Collin, F. A. Urs Graff. Klarlegung seiner Familienverhältnisse für Solothurn. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 277.)

Kunstgewerbe.

Angeli, Diego. Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV. (L'Arte, V, 1902, S. 320.)

Barber, E. A. The Pottery and Porcelain of the United States. An Historical Review of American Ceramic Art. 2nd ed. 8vo. Putnam's Sons. 15/.

Barbier de Montault, X. Crosses limousines conservées à l'évêché d'Angoulême. (Bull. et Mém. Soc. archéol. et hist. Charente, 1901 (1902), S. 1 u. 97.)

Bate, Percy. Historic english drinking glasses. (The Studio, 104.)

Beaumont, Charles de. Un mortier de veille au seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 94.)

Beaurepeire, de. Enseignes d'hotelleries. (Bull. Comm. Antiq. Seine-Infér., 1902, S. 231.)

Béghin, Eugène. Le trésor de l'abbaye de Chocques. 8⁰. 16 p. Béthune, A. David, 1902.

Beissel, Stephan, S. J. Die Aachenfahrt. Verehrung der Aachener Heiligtümer seit den Tagen Karl des Grossen bis in unsere Zeit. (= Stimmen aus Maria-

Laach. Ergänzungshefte. Nr. 82.) Gr. 8⁰, XVII, 160 S. Freiburg i. B., Herder, 1902. M. 2.20.

Belloni, Luigi. La carozza nella storia della locomozione. Milano, fratelli Bocca, 1901.

Bergmans, Paul. Reliure à l'image de Saint-Servais. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

— Reliure de Gérard Godfrey van Graten. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

— Reliure de Petrus Dux. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

— Reliure de Pierre Caron. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 23.)

— Reliure de registre de comptes. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Reliures de Paul van Verdebeke. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

— Porte-montre en faïence brugeoise. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 20.)

Bericht eines Kasseler Handwerksmeisters über ein Hoffest im 18. Jahrhundert. (Hessenland, 16. Jahrg., Nr. 10 u. 11.)

Berling, Karl. Die Meister des Meissner Porzellans. (Deutsche Revue, 27. Jahrg., Juli.)

— Kunstgewerbliche Stilproben. Ein Leitfaden zur Untersuchung der Kunststile f. Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. 2. verb. u. verm. Aufl. Lex. 8⁰. 34 S. mit 248 Abbildgn. auf 32 Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1902. M. 2.—.

Biesbroeck, L. Van. Panneaux en cuivre du tabernacle de l'église de St.-Jacques. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

Bock, Elfried. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und der Renaissance. Gr. 8⁰. 143 S. m. Abbildgn. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1902.

Bode, Wilhelm. Die Anordnung der Teppiche Raffaels. Eine Notiz. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 196.)

— Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. (Monographien des Kunstgewerbes.) Lex. 8⁰. 136 S. m. 90 Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. Geb. M. 8.—.

Börzsönyi, Arnold. Győri temető a régibb középkorból. [Begräbnissplatz in Raab aus dem frühen Mittelalter.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 12.)

Borrmann, Rich. Geschnittene Gläser des 17. u. 18. Jahrh. (= Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum, hrsg. von Jul. Lessing, 27. Heft.) Gr. Fol. 15 Taf. mit 8 S. illustr. Text. Berlin, F. Wasmuth, 1901. M. 10.—.

Bourdery, Louis. Inventaire et Vente à la criée des biens de feu Martial Galichier, bourgeois et marchand de Limoges (11 juillet 1581): par L. B., sous-conservateur du musée national Adrien Dubouché (section des émaux). In-8, 80 p. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux. 1902.

Braun, Joseph, S. J. Italienische Mitren aus dem Mittelalter. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 5.)

Brüning, Adolf. Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. (= Monographien des Kunstgewerbes, hrsg. v. Louis Sponsel, III.) Lex. 8⁰. VII, 146 S. m. 150 Abbildgn. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902. Geb. M. 6.—.

— Ueber Frankenthaler Porzellan. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Brunelli, E. La collezione di stoffe antiche della signora Isabella Errera. (L'Arte, V, 1902, Arte decorativa, S. 1.)

Butler, Arthur. Hall-Marks on old english silver. (The Connoisseur, I, 1901, S. 10.)

— The Old English Silver of the Innholders' Company, London. (The Connoisseur, I, 1901, S. 236.)

Calzini, E. Gli arazzi di Forlì. (L'Arte, V, 1902, S. 348.)

Catling, H. D. Plate at the Cambridge Colleges. No. 1. Trinity College. (The Connoisseur, II, 1902, S. 255.)

Chappée, Julien. Le Carrelage de l'abbayo de Saint-Maur-de-Glanfeuil, d'après les pavés retrouvés dans les fouilles récentes. In-8, 38 p. avec fig. Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin. 1901. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 50).]

Collection, An historical, of old stuffs. (The Magazine of art, 1902, S. 88.)

— The, of jewels belonging to Sir Charles Robinson. (The Magazine of art, 1902, S. 152.)

Colman, G. C. English bracket clocks of the seventeenth and eighteenth centuries. (The Connoisseur, II, 1902, S. 191.)

Coppieters Stochove, E. Calice de l'église Saint-Michel, en vermeil ciselé. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

— Crucifix en argent de la Confrérie de la Ste-Croix. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Ostensoir de Matthieu- J. Lenoir. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

— Reliquaire en argent de la confrérie de N. D. de Lorette. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

Couard, E. Présents royaux faits aux XVIIe et XVIIIe siècles à la chapelle de Sainte-Gemme. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 272.)

Cripps, Wilfred Joseph. Old English Plate. Ecclesiastical, Decorative and Domestic. Its Makers and Marks. Library Edition. With 123 Illusts. and upwards of 2,600 facsimiles of Plate Marks. Imp. 8vo, 540 p. J. Murray. 42/.

Cust, Robert H. Hobart. The Pavement Masters of Sienna. 1369—1562. (Great Craftsmen.) Cr. 8vo, 184 p. G. Bell. 5/.

Dalton, Ormonde M. A Byzantine Silver Treasure from the district of Kerynia, Cyprus, now preserved in the British Museum. (Archaeologia, Vol. 57, P. 1, S. 159.)

— On some points in the History of Inlaid Jewellery. (Archaeologia, 2d series, vol. 8, part 1, S. 237.)

— The gilded glasses of the catacombs. (Archaeological Journal, 1901, S. 227.)

Darblay, Aymé. Villeroy. Son passé; Sa fabrique de porcelaine; Son état actuel. In-4, 103 p. avec grav. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Picard et fils. 1901. [Mémoires et Documents de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix, III.]

Delignières, É. Le ciboire de l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 289.)

Demaison, Maurice. L'art décoratif en France au XVIIIe siècle. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, III, S. 22; VI, S. 24.)

Dergny. Cloche de l'église de Sainte-Austreberte, datée de 1685. (Bull. Comm. Antiq. Seine-Infér., 1902, S. 215.)

Dilke, Lady. French Furniture and Decoration in the 18th Century. Plates Fol. 280 p. G. Bell. 28/. [Inhalt: 1. The „Golden Gallery“ and the „Hôtel de Soubise“. 2. Nicolas Pineau and the Élysée. 3. Jacques Verberckt, Jules-Antoine Rousseau and the Decorations of Versailles. 4. Rousseau de la Rottière and the Boudoirs of the Marquise de Sérilly and of the Queen. 5. The Influence of Madame de Pompadour and Jean-Démosthène Dugourc. 6. Pastorales, Chinoiseries, Singeries, Chantilly and the Hôtel de Rohan. 7. Oudry and the Gobelins. 8. Boucher and the Gobelins. 9. Jean Lamour and Les Caffieri. 10. André-Charles Boulle and Charles Cressent. 11. Oeben, Riesener, Gouthière. 12. French Furniture made by Foreigners. 13. A Word on Vernis-Martin. 14. Appendix. Index.]

Dimier, L. La Tenture d'Artémise et le peintre Lerambert. (La Chronique des arts, 1902, S. 327.)

— Une pièce inédite sur le séjour de Benvenuto Cellini à la cour de France. (Revue archéologique, 1902, Juillet-Décembre, S. 85.)

Doebner, R. Vertrag des Godehardi-Klosters zu Hildesheim mit dem Orgelbauer Meister Zebolt in Goslar, 25. September 1512. (Zeitschrift d. histor. Vereins f. Niedersachsen, 1902, 2.)

Domarus, M. v. Die Herborner Zünfte und ihre Verfassungen. (Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, 32. Bd., 1901. Wiesbaden 1902. S. 60.)

Dunn, Dudley. Fans. (The Connoisseur, I, 1901, S. 92.)

Dupuy, Ernest. Bernard Palissy (l'Homme; l'Artiste; le Savant; l'Ecrivain); par E. D., inspecteur général de l'instruction publique. Nouvelle édition, revue et augmentée. In-18 jésus, VIII, 342 pages. Poitiers, Société française d'imp. et de lib. Paris, lib. de la même maison. 1902. fr. 3.50. [Nouvelle Bibliothèque littéraire.]

Ehrenthal, M. v. Franz Grossschedel zu Landshut und einige seiner Werke. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, 1902, S. 366.)

Engel, Bernhard. Zwei Rüstungen aus Fürstenwalde a. d. Spree. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, 1902, S. 402.)

Engel, Benef. Josef. Fest - Album zur Erinnerung an die vierte Jahrhundertfeier der Uebertragung der hl. Reliquien aus Rettenberg in die hl. Kapelle U. L. Frau zu Hall i. T. 17 u. IX S. m. Abbildgn. qu. Fol. Bozen, Buchh. „Tyrolia", 1901. Geb. M. 3.—.

Epstein, Josef, Karl **Masner,** Hans **Seger,** Conrad **Buchwald** und Albrecht **Kurzwelly.** Schlesisches Kunstgewerbe früherer Zeiten in auswärtigem Besitz. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 171.)

Evans, Lewis. On a portable Sundial of gilt brass made for Cardinal Wolsey. (Archaeologia, 2d series, vol. 7, part 2, S. 331.)

F. R. Der Raritätenbetrug in der Keramik. (Sprechsaal, XXXV, 1.)

F[abriczy], C. v. Das Stuhlwerk im Stadthause zu Pistoja. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 485.)

Fairbank, F. R. Rubbings of medieval engraved brasses. (The Connoisseur, I, 1901, S. 162.)

Falkenegg, Baron v. In memoriam. Kaiserin Friedrich u. das deutsche Kunstgewerbe. gr. 8⁰. 21 S. Berlin, (R. Boll), 1901. M. —.50.

Finot, Jules. Les bijoux, joyaux et pierreries de l'empereur Maximilien. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 238.)

Fischbach, Friedrich. Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrh. 635 Muster auf 162 Cartons u. im Textheft. Gesammelt, gezeichnet u. erläutert. 20 S. Text. Fol. Wiesbaden, (H. Heuss, 1902). In 3 Mappen M. 175.—.

Fluri, Ad. Kaspar Brunner, † 1561, Schlosser und Uhrmacher. (Sammlung bernischer Biographien, IV, S. 437.)

Folnesics, Josef. Innenräume u. Hausrath der Empire- u. Biedermeierzeit in Oesterreich - Ungarn. 1. Lfg. (12 Lichtdr.-Taf.) gr. Fol. Wien, A. Schroll & Co., 1902. M. 7.50.

Forcella, V. Le industrie e il commercio a Milano sotto i Romani. Milano, tip. P. B. Bellini, 1901, in-8, 125 p. L. 8.—.

Franke. Hessische eiserne Ofenplatten im Mühlhäuser Gewerbemuseum. (Mühlhäuser Geschichtsblätter, 3. Jahrg., 1902.)

Frantz, Henri. L'art décoratif au XVIIIe siècle. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, IV, S. 32.)

Friesenegger, J. M. Hans Mezger, Schlosser von Augsburg (1553—1612). (Zeitschrift d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 28. Jahrg.)

Gandini, L. A. Di un antico tessuto trovato nel Monastero di S. Pietro in Modena. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 85.)

García López, Marcelino. Manual completo de artes cerámicas ó fabricación de objetos de tierras cocidas en todas sus aplicaciones. Recopilación de los datos más importantes de las mejores publicaciones nacionales y extranjeras. Nueva edición ampliada con los más modernos procedimientos. Madrid. Impr. de A. Santarén. 1902. En 8⁰. menor, dos láminas, 270 y 328 págs. Tela. 6 pesetas en Madrid y 6,50 en provincias.

Garnier, Édouard. Les „Biscuits" de Sèvres au XVIIIe siècle. (Revue universelle, 1901, 5 octobre.)

Gelli, Jacopo. Alcuni celebrati armaiuoli Milanesi. (Emporium, 1902, febbraio.)

Gentili, Prof. Pietro. Discorso sull'arte degli arazzi, tenuto il 16 febbraio 1902 nel palazzo delle belle arti [in Roma] in occasione dell'esposizione del suo arazzo rappresentante l'imperatore Francesco Giuseppe d'Austria e la compianta imperatrice Elisabetta. Roma, tip. sociale Polizzi e Valentini, 1902, 8⁰, 26 p.

Gény, Josef. Die Fahnen der Strassburger Bürgerwehr im 17. Jahrh. (= Beiträge zur Landes- u. Volkeskunde v. Elsass-Lothringen, 28. Heft.) gr. 8⁰. VIII, 47 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1902. M. 4.—.

Gérin-Ricard, Henry de. Plats d'argent contremarqués à l'époque mérovingienne, trouvés à Valdonne (Bouches-du-Rhône). In-8, 7 pages et 1 planche. Paris, Imprimerie nationale. 1901. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Geudens, Edm. Jean-Jacques Huaert; fondeur de cloches; d'après ses

mémoires et les archives des forgeurs anversois. (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, S. 441.)

Gimbel, Leutn. a. D. Karl. Die Rekonstruktionen der Gimbel'schen Waffensammlung. Entworfen u. zusammengestellt. 42 Lichtdr.-Taf. m. Ill, 5 S. Text u. 41 Bl. Erklärgn. gr. Lex. 8⁰. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1902. Geb. M. 20.—.

Ginoux, Ch. Note sur un poêle en faïence de l'un des Clérissy, au Musée de Toulon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 680.)

Godet, Alfred. Les Boulle, ébénistes français du XVIIme siècle. (Musée Neuchâtelois, XXXVIII, 1901, Mars-Avril.)

Godet, Philippe. Une pièce d'orfèvrerie renaissance (représentant un cheval se cabrant). (Musée Neuchâtelois, XXXIX, janv.-fèvr. 1902.)

Goud- en zilversmidswerk (Antiek Nederlandsch). [Orfèvrerie antique néerlandaise.] 16 cartons met fotografiën van 34 smeedwerken, tentoongesteld te Leeuwarden in 1902, uitgegeven en toegelicht door het bestuur van het Friesch genootschap van geschied-, oudheid- en taalkunde (Friesch museum) te Leeuwarden. Opname van W. A. Slager. Fol. 8 blz. tekst m. 16 pltn. Leeuwarden, Meijer & Schaafsma. In linn. portef. f. 40.—.

Graeven, Hans. Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 33.)

Guasti, Gaetano. Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di ceramiche in Toscana, secondo studi e documenti in parte raccolti da Gaetano Milanesi: commentario storico. Firenze, G. Barbèra, 1902, 8⁰ fig., XXVI, 494 p. L. 12.—.

Guiffrey, Jean. Les Tapisseries au Musée du Louvre. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900—1901, S. 485.)

— Les tapisseries au musée du Louvre. [Aus: „Monatsber. üb. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] 4 S. m. 4 Taf. gr. 4⁰. München, Vereinigte Druckereien u. Kunstanstalten, (1902). M. 4.—.

—h—. Die Edelschmiedekunst in Frankfurt a. M. (Die Rheinlande, November 1901, S. 41.)

Hall, Maud R. English Church Needlework. A Handbook for Workers and Designers. Illust. Imp. 8vo, 140 p. Richards. 10/6.

Handke, Dr. H. Ueber Stil und Geschichte des Teppichs. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 125.)

Hardwick Hall Tapestry, The, at the Victoria and Albert Museum. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 215.)

Hausmann, Rich. Die Monstranz des Hans Ryssenberch vom Jahre 1474 in der Ermitage zu Petersburg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 226.)

Head. Collection of English samplers. (The Connoisseur, II, 1902, S. 164.)

— A Collection of needlework pictures. (The Connoisseur, I, 1901, S. 154.)

Heath, Richard. Studies in English Costume. A Lady's Dress of the Time of George II. (The Magazine of art, 1902, S. 562.)

Heerwagen, Heinrich. Aus einem Nürnberger Bürgerhause zu Ausgang des 15. Jahrhunderts. Inuentarium Dorothea Hanns Wynnterin seligen geschäffts vormunnde oder Executorum. 1486. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 30.)

Heins, A. Croix faîtière de l'ancienne église de Munte. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Masque grotesque en fer. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

— Trousse de dame, en argent. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 26.)

Herzog, Hans. Zur Geschichte der ältesten Geschütze in der Schweiz. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 177.)

Hill, R. H. Ernest. Posy rings. (The Connoisseur, II, 1902, S. 119.)

Hirsch, Emil. Georg Rumler, ein kursächsischer Hofbuchbinder des 17. Jahrhunderts. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900—1901, S. 496.)

Histoire de la porcelaine de Limoges et de la région au XIXe siècle. In-8, 7 p. Limoges, impr. Ve Ducourtieux.

Hottenroth, Friedrich. Deutsche Volkstrachten — städtische u. ländliche — vom XVI. Jahrh. an bis um die Mitte des XIX. Jahrh. (III.) Volkstrachten aus Nord- u. Nordost-Deutschland sowie aus Deutsch-Böhmen. gr. 8⁰. IX, 244 S. m. Abbildgn. u. 48 farb. Taf. Frankfurt a/M., H. Keller, 1902. M. 24.—; geb. M. 27.50.

Hotz, H. Silberner Globus-Becher des XVI. Jahrhunderts. (Allg. Schweiz. Zeitg., 1901, No. 604 II.)

H. P. Zur Geschichte der Stickerei. (Allgemeine Zeitung, München, 31. Jan. 1902, Nr. 30, Feuilleton.)

Hurrell, J. W. Measured Drawings of Old Oak English Furniture. Fol. Batsford. 42/.

Jackson, F. Nevill. Lace of the Vandyke period. (The Connoisseur, II, 1902, S. 106.)

Jänecke, Reg.-Baumstr. W. Beiträge zur Geschichte der Ornamentik. I. Ueber die Entwickelg. der Akanthusranke im französ. Rokoko. Dargestellt an Stichen französ. Meister in der Zeit von 1650—1750. Mit 57 nach den Originalen gezeichneten Abbildgn. 32 S. hoch 4⁰. Hannover, Gebr. Jänecke, 1902. M. 2.—.

Jungnitz, Joseph. Die Lavabokanne und Schüssel von Paul Nitsch im Breslauer Domschatze. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 128.)

Kalf, Jan. De Textiele kunst in het Nederlandsch Museum. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 88.)

Kanitz, F. Katechismus der Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung u. charakterist. Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. 6. Aufl. (= Weber's illustrirte Katechismen, Nr. 66.) 12⁰. XIV, 183 S. mit 137 Textabbildgn. Leipzig, J. J. Weber, 1902. M. 2.50.

Kasser, H. Die Reinhardt'sche Sammlung von Schweizer Trachten aus den J. 1789—1797. (Schweizer Archiv f. Volkskunde, V, 4.)

Kemény, Lajos. Adatok az ötvösség történetéhez. [Beiträge zur Geschichte der Goldschmiedekunst.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 69.)

Klosterschatz, Ein. [Das nahe der Stadt Lüneburg gelegene frühere Nonnenkloster, jetzt adelige Damenkloster Lüne.] (Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 478.)

Knebel, K. Die Seidenstickerei in Freiberg. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 37. Heft.)

Koch, Günther. Aus der Königlichen Leibrüstkammer zu Stockholm. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 101.)

— Ein Interieur der Empire-Zeit. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 17.)

Kopera, Felix. Der Silbereinband des Evangeliars der Fürstin Anastasia, Gemahlin Boleslaus des Krausköpfigen, Königs von Polen, in der öffentlichen Bibliothek zu Petersburg. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 39.) [In polnischer Sprache.]

Kretzschmar, J. Die Anfänge der Porzellanmacherei im Kurfürstenthum Hannover. (Zeitschrift d. histor. Vereins f. Niedersachsen, 1902, 2.)

Kunst und Handwerk. Arts and crafts essays. III—V. gr. 8⁰. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901—02. Je M. 2.—. [III: Keramik, Metallarbeiten u. Gläser. 26 S. — IV: Wohnungsausstattung. 51 S. — V: Gewebe u. Stickereien. 64 S.]

Labarta, Luis. Hieros artísticos; colección de láminas representando los más notables trabajos de forja, particularmente los debidos á los maestros castellanos y catalanes, por L. L. Tipolito. Seix, Sin a. (1901.) En 4.⁰ may., 2 tomos con 200 láminas y su correspondiente texto en español y en francés. Tela, 50 y 51.

Lacher, K. Gothischer Tisch aus dem Culturhistorischen und Kunstgewerbe-Museum in Graz. (Kunst und Kunsthandwerk, V, 1902, S. 155.)

Lafond, Paul. Manufacture royale de faïence de Samadet. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 243.)

Lehnert, Georg. Das Porzellan. (= Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Hanns v. Zobeltitz, 6. Bd.) Lex. 8⁰. 152 S. mit 260 Abbildgn. z. Th. in Buntdr. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 4.—.

Leinhaas, G. A. Wohnräume des 15. und 16. Jahrh. Nach gleichzeit. Darstellgn. auf Gemälden etc. 20 Farbentaf. m. erläut. Verzeichniss. Mit e. Vorwort v. Jul. Lessing. VIII S. Text. gr. 4⁰. Berlin, E. Wasmuth, 1901. In Mappe M. 30.—.

Leisching, Julius. Altrheinisches Kunstgewerbe. (Wiener Abendpost, 1902, Nr. 208.)

— Das Porzellanzimmer im Graf Guido Dubsky'schen Palaste zu Brünn. (Mitteilgen. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 1902, 9.)

— Die keramische Familie HL. (Mitteilgn. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 8.)

Leitschuh. Strassburger Zinn. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1902, Mai.)

Lenz, Ed. v. Mitteilungen aus der Renaissanceabteilung der kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg. 7: Parierdolche und Springklingen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 2. Bd., 9. Heft.)

Lichtwark, Alfred. Justus Brinckmann. (Kunst u. Künstler, Monatsschrift, I, S. 43.)

Liebenau, Th. v. Zur Geschichte des Orgelbaues in Luzern. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., IV, 1902-03, S. 173.)

Linden, Van der. Les boites en cuivre dites tabatières hollandaises. (Annales de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, 1901, S. 199.)

Lozinski, Ladislaus. Der armenische Epilog der lemberger Goldschmiedekunst. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 241.) [In polnischer Sprache.]

Leymarie, C. Adrien Dubouché et le musée de Limoges. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 574.)

Marignan, A. La Tapisserie de Bayeux (étude archéologique et critique). In-18, XXVI, 203 pages. Le Puy, imprim. Marchessou. Paris, lib. Leroux. 1902. fr. 5.—. [Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie, XXVI.]

Marriot, J. H. Old lace, and how to collect it. (The Connoisseur, I, 1901, S. 34.)

Martin, F. R. Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. (74 Lichtdr.-Taf.) Imp. 4⁰. Stockholm, Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm., 1902. Geb. M. 74.—.

Masner, Karl. Einige Neuerwerbungen des [Schlesischen] Museums [für Kunstgewerbe u. Altertümer]: 1. Eule aus Fayence vom Jahre 1560; 2. Gobelin aus der Fürstenschule in Brieg; 3. Kanne mit Breslauer Geschlechterwappen; 4. Willkomm der Wohlauer Wollenweberinnung. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 100, 106, 108 u. 111.)

Meinhardt, Adalbert. Ueber Türen verschiedener Art. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 485.)

Melani, Alfredo. Chiavi e serrature. La raccolta Garovaglin nel Museo archeologico di Milano. (Arte italiana decor. e industriale, 1902, 2.)

— Il Reliquiario detto del Dente di S. Giovanni a Monza. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 85.)

— Il Reliquiario di S. Jacopo Apostolo nel Duomo di Pistoia. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 69.)

Meyer, Alfred Gotthold. Zur Geschichte der Möbelformen. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Migeon, Gaston. Céramique orientale à reflets métalliques. A propos d'une acquisition récente du Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 192.)

Modern, Heinrich. Geweihte Schwerter und Hüte in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 127.)

— Geweihte Schwerter und Hüte in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. (= Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 22. Bd., 3. Heft.) Fol. S. 127—168 mit 3 Taf. u. 11 Textillustr. Wien u. Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag, 1901. M. 15.—.

Molin, A. de. Étude sur les agrafes de ceinturons burgondes à inscriptions. (Revue archéologique, 1902, Janvier-Juin, S. 350.)

Molinier, Emile. Le mobilier français du XVIIIe siècle dans les collections

étrangères. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, I, S. 19; II, S. 24.)

— Le Mobilier royal français aux XVIIe et XVIIIe siècles (Histoire et Description); par E. M., conservateur au Musée du Louvre. Livr. 1—6. Grand in-4, VII, 1—36 p. et planches. Paris, impr. et libr. Manzi, Joyant et Ce., 1902. [Il a été tiré 200 exemplaires, numérotés à la presse de 1 à 200.]

Momméja, Jules. Les armoiries de la ville d'Agen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 726.)

Monkhouse, Cosmo. A History and Description of Chinese Porcelain. With Notes by S. W. Bushell. Containing 24 Plates in Colour and numerous Illusts. Roy. 8vo, 188 p. Cassell. 30/.

Morelli, Mario. Gli arazzi illustranti la battaglia di Pavia. (Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti (Società reale di Napoli), Vol. XXI, 1900—01.)

Muynck, V. de. Gonfanon des Bateliers non francs. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Gonfanon des Francs-Bateliers. (Inventaire archéologique de Gand, 1902, fasc. 24.)

— Plafond de la bibliothèque de l'ancien couvent des Jésuites. (Inventaire archéologique de Gand, 1901, fasc. 21.)

Myr. Das gotische Kreuzostensorium in der Pfarrkirche zu Hüttlingen und Konsekration der dortigen Kapelle. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1902, S. 168.)

Neumann. Ueber zwei hölzerne Reliquiarien im sog. Domschatze. (Wiener Dombauvereins-Blatt, XXI, 6.)

Omont, Henri. Inventaires du trésor de l'abbaye de Saint-Denys en 1505 et 1739, publiés par H. O., membre de l'Institut. In-8, 52 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley - Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 28, 1901).]

Orefice, P. Stucchi e pitture del Settecento in un palazzo venetiano. (Arte italiana dec. e industriale, 1901, 10.)

Ostendorf, Friedrich. Schlösser der romanischen Zeit in Deutschland. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 185.)

Palliser, Mrs. Bury. History of Lace. Entirely Revised. Re-written, and Enlarged, under the Editorship of M. Jourdain and Alice Dryden. With 266 Illusts. 4to, XVI, 536 p. S. Low. 42/.

Pap, Károly. Szilassy János ötvös életrajzához. [Zur Biographie des Goldschmiedes Joh. Szilassy.] (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 283.)

Pasquier, Félix. Tapisseries toulousaines à l'époque de la Renaissance. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 129.)

Pazaurek, Gustav E. Alte Kirchenleuchter aus Holz. (Mitteilgn. des Nord-Böhm. Gewerbe-Museums, 1902, 3.)

— Die Gläsersammlung des nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg. Im Auftrage des Curatoriums hrsg. (= Ornamentale u. kunstgewerbliche Sammelmappe. Serie VII.) gr. Fol. 37 Lichtdr.- u. 3 farb. Taf. mit III, 27 illustr. Text. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1902. In Mappe M. 48.—.

— Ignaz Bottengruber, einer der ältesten deutschen Porzellanmaler. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 133.)

— Kunstgegenstände in unseren Landkirchen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 36.)

— Moderne Gläser. (Monographien des Kunstgewerbes.) Mit 4 farb. Beilagen u. 149 Abbildgn. Lex. 8°. VII, 134 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. Geb. M. 6.—.

— Niederländisches Kunstgewerbe im Nordböhmischen Gewerbe-Museum. (Mitteilgn. des Nord-Böhm. Gewerbe-Museums, 1902, 1.)

— Norddeutsche Künstler und Kunsthandwerker in Prag vom XVI. bis XVII. Jahrhundert. Vortrag. (Sitzungsbericht III, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Pelser-Berensberg, Reg. u. Baur. Franz v. Mittheilungen üb. alte Trachten und Hausrath, Wohn- u. Lebensweise der Saar- u. Moselbevölkerung. 45 S. m. 5 [1 farb.] Taf. gr. 4°. Trier (F. Lintz), 1901. M. 4.—.

Penny, E. Wynn. English wine and spirit glasses of the late seventeenth and the eighteenth century. (The Connoisseur, II, 1902, S. 159.)

Pérathon, Cyprien. Tapisseries d'Aubusson. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 100.)

Pétridès. Note sur une lampe chrétienne. (Echos d'Orient, 1902, S. 47.)

Pholien, Florent. Contributions à l'histoire de la céramique au pays de Liège. (Bulletin de l'Institut archéolog. liégois, 1902, S. 29.)

— Les anciennes faïences liégeoises. Contributions à l'histoire de la céramique au pays de Liège, par F. P., membre correspondant de l'Institut archéologique liégeois. Liège, imprimerie La Meuse, 1902. In-8°, 36 p. et V pll. hors texte. [Extrait du Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. XXXII.]

Pisch, Lehr. Andreas. Vorlagen-Sammlung des mährischen u. ungarisch-slovakischen Ornamentes. gr. Fol. 45 Taf. m. 19 S. illustr. Text. Olmütz, R. Promberger, 1902. In Mappe M. 10. —.

Plancouard, Léon. Vieilles cloches de l'arrondissement de Montreuil-sur-Mer. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 684.)

Polaczek, E. Zur Geschichte der Glasindustrie. (Das Kunstgewerbe in Elass-Lothringen, 1902, Juni.)

Pottier, Fernand. Les châsses et reliquiaires de la maison professe des Jésuites de Paris (XVII[e] siècle) à Pompignan (Tarn-et-Garonne). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 454.)

— Les Châsses et Reliquiaires de Pompignan, autrefois de la maison professe des Jésuites de Paris; par le chanoine F. P., président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8, 14 p. et grav. Montauban, imp. Forestié. 1901.

Priess, F. Der Cordulaschrein in Kammin, Zeit und Ort seiner Entstehung. (Die Denkmalpflege, V, 1902, S. 119 u. 125.)

Prost, Bernard. Inventaires mobiliers et Extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363—1477). T. 1[er]: Philippe le Hardi. 1[er] fascicule (1363—1371). In-8, 260 p. Le Puy, imp. Marchessou. Paris, libr. Leroux. 1902. [Ministère de l'instruction publique.]

Rathbone, F. Mr. Arthur Sanderson's Collection of Old Wedgwood. (The Connoisseur, I, 1901, S. 63.)

Ratti, A. Per la storia del palliotto d'oro di Sant 'Ambrogio. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 185.)

Read, Charles Hercules. On a Saracenic Goblet of Enamelled Glass of medieval date. (Archaeologia, 2[d] series, vol. 8, part 1, S. 217.)

Requin, H. Généalogie des Clérissy, fabricants de faïance, à Moustiers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 669.)

Ricci, Corrado. Le tarsie marmoree dell' abside di S. Vitale in Ravenna. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 45.)

Richter, L. M. Das Dompaviment von Siena. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage No. 26.)

Richter, Martin. Einige alte Schmiedearbeiten aus Oesterreich. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 517.)

Rivas y Llanos, Ramón. Lecciones de cosas. Primera monografía de industrias artísticas. La cerrajería (técnica y arte). El hierro. Las herramientas. El trabajo. La construcción. Treinta y cinco ilustraciones y texto. Madrid. Impr. de Hernando y C.[a]. 1901. En 8° may., 51 págs. 0,50 y 0,75.

Roberts, W. The Collector: the mobilier national at the Louvre. (The Magazine of art, 1902, S. 135.)

Roe, Frederick. The art of collecting oak. (The Connoisseur, I, 1901, S. 27.)

Rogadeo, E. Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV. (L'Arte, V, 1902, S. 408.)

Rose, Walther. Die Bedeutung des gotischen Streitkolbens als Waffe und als Würdezeichen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, 1902, S. 359.)

Rusconi, A. Jahn. Le maioliche di Cafaggiolo. (L'Arte, V, 1902, Arte decorativa, S. 21.)

Sabin, Frank T. Colour-prints in stipple and mezzotint. (The Connoisseur, I, 1901, S. 19.)

Scatassa, Ercole. Documenti: carpentieri, intagliatori, incisori, ecc. (Rassegna bibliografica dell' arte, V, 1902, S. 11.)

— Una fabbrica di maioliche in Urbino nella prima metà del secolo XVI. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 202.)

Schaefer, K. Arbeiten Bremischer Messingschläger aus dem XVIII. Jahrhundert. (Mitteilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1902, 3.)

— Bremische Hochzeitstruhen des XVI. u. XVII. Jahrhunderts. (Mitteilgn. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1901, 8.)

Schirek, Karl. Die k. k. Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch. Materialien zu ihrer Geschichte. (Mitteilungen des Mähr. Gewerbe-Museums, XX, 13.)

Schlumberger, G. Un reliquiaire byzantin portant le nom de Marie Comnène, fille de l'empereur Alexis Comnène. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1902, S. 67.)

Schmidt, Adolf. Interessante Bucheinbände der Grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, V, 2, S. 329.)

Schnütgen, Alexander. Alte Fahne mit Zipfel. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 63.)

— Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 23.)

Schön, Theodor. Die Glockengiesserkunst in den Reichsstädten Biberach, Hall, Heilbronn, Ravensburg, Reutlingen und Rottweil. (Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 43, 55, 70 u. 82.)

Seidel, Paul. Friedrich der Grosse und seine Porzellan-Manufaktur. (Hohenzollern-Jahrbuch, VI, 1902, S. 175.)

— Zur Geschichte der Kunst unter Friedrich dem Grossen. 2: Die Prunkdosen Friedrichs des Grossen. (Hohenzollern-Jahrbuch, V, 1901, S. 74.)

Singleton, Esther. The Furniture of Our Forefathers. With Critical Descriptions of Plates by Russell Sturgis. Illust. 2 vols. Fol. Batsford. 75/.

Sitte, A. Inventare der Hofburgcapelle in Wien 1532 und 1679. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 22.)

Smirnow, V. Ueber ein im Charkowschen Gouvernement gefundenes bronzenes Aquamanile westeuropäischer Arbeit und andere ähnliche Funde in Russland. (Sep.-Abdruck aus den Denkschriften der Universität Charkow, 1902.) [In russ. Sprache.]

Solon Collection, The, of pre-Wedgwood english pottery. (The Connoisseur, II, 1902, S. 77.)

Stegenseck, A. Ueber angebliche Georgsbilder auf ägyptischen Textilien im Museum des Campo Santo. (Oriens christianus, II, 1902, S. 170.)

Stegmann, Hans. Die Holzmöbel des germanischen Museums. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 62, 98 u. 142.)

Stein, Henri. Un fragment des tapisseries des victoires de Charles VII au château de Fontainebleau; par H. S., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8, 17 p. et grav. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 60).]

Steinmann, Ernst. Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 186.)

Stever. Von der Porcellan-Manufactur in Sèvres. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 514.)

Strange, Thomas Arthur. English Furniture, Decoration, Woodwork, and Allied Arts during the whole of the 18th Century, and the early part of the 19th. Enlarged ed. Imp. 8vo. Simpkin. 12/6.

Stratz, Dr. C. H. Die Frauenkleidung. 2. Aufl. Mit 102 z. Thl. farb. Abbildgn. gr. 8⁰. X, 186 S. Stuttgart, F. Enke, 1902. M. 7.60; geb. M. 8.60.

Strong, Arthur. The Hardwick Hall Tapestry at the South Kensington Museum. (The Architectural Review, 1902, S. 90.)

Supino, I. B. I ventagli antichi all' Esposizione di belle arti in Firenze. (L'Arte, V, 1902, Arte decorativa, S. 9.)

— La collezione Ressman nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 1.)

Tardieu, Ambroise. Un portefeuille aux armes brodées de Victor-Amédée III, roi de Sardaigne. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VI, S. 32.)

Tesoro, Il, della Scuola di San Rocco. (L'Arte, V, 1902, S. 52.)

Thiollier, Félix et Noël. L'ancien clocher de la cathédrale de Valence. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 31.)

Thomé, Emil. Aachener Möbelindustrie und Holzschnitzerei in den Zeiten Louis XIV. bis XVI. (Die Rheinlande, März 1902, S. 36.)

Tiedt, E. Glasindustrie und Keramik auf der Veste Coburg. (Sprechsaal, 1902, 26.)

Tikkanen, J. J. Finnische Textilornamentik. 2. (Finnländische Rundschau, 1901, Nr. 4.)

Töpfer, A. Der Leuchter. (Mitteilgn. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1902, 1.)

Tombu, Léon. Histoire de la céramique à Huy et à Andenne, par L. T., artiste peintre, directeur de l'école de dessin académique de Huy. Huy, imrimerie Charpentier et Emond, 1901. In-8⁰, 49 p., figg. f. 1.—.

Townsend, Horace. Sheffield plate. (The Connoisseur, I, 1901, S. 14.)

Vaucaire, Maurice. Les tapisseries de Beauvais sur les cartons de F. Boucher. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VII, S. 10.)

Waal, A. de. Altchristliche Lampe. (Römische Quartalschrift, 1902, S. 350.)

Wagner. Der Schatz der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg. (Hohenzollern-Jahrbuch, VI, 1902, S. 70.)

Walcher v. Molthein, Alfred Ritter. Erinnerungsbecher aus dem Jahre 1547. Siegburger Kruggeschenke. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900-1901, S. 441.)

— Rheinisches Steinzeug auf Gemälden der vlämischen Schule. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 237.)

— Zur Beurteilung des Sammelwertes deutscher Steinzeugfabrikate. Heutige Marktpreise. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 10.)

Wallis, Henry. Cafaggiolo. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 824.)

Wentorff. Die Wilstermarsch-Stube im Altonaer Museum. (Die Heimat, Monatsschrift d. Vereins zur Pflege d. Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein, 12. Jahrg., No. 2.)

Wingenroth, Max. Kachelöfen und Ofenkacheln des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts im germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. IV. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 3.)

Wlha, Josef. Englische Möbel aus der Sammlung des k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie in Wien. Fotografisch aufgenommen u. hrsg. 2 Hfte. (Je 20 Bl.) gr. 4⁰. Wien (J. J. Plaschka), 1901. Je M. 12.50.

Wolff, Fritz. Bunzlauer Töpferei. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 164.)

Wood, L. Ingleby. Some notes on pewter and the pewterer's craft. (The Connoisseur, II, 1902, S. 185.)

Wüscher-Becchi, E. Die Kopftracht der Vestalinnen und das Velum der „gottgeweihten Jungfrauen". (Römische Quartalschrift, 1902, S. 313.)

— Ueber gestickte, bunte und figurierte Gewänder im Alterthum. (Der Kunstfreund, red. v. H. v. Wörndle, XVIII, 4.)

Wytsman, P. Choix d'intérieurs belges (styles gothique et renaissance). Bruxelles, P. Wytsman, 1902. Gr. in-4⁰, 29 pl. hors texte. fr. 20.—.

— Intérieurs et mobiliers de styles anciens. Collection recueillie en Belgique, publiée et décrite par P. W. Vol. II, 4—5. livraisons. Bruxelles, P. Wytsman, 1901. In-4⁰, pl. 38 à 57. (La livraison, fr. 10.—.)

Topographie.

Abgrall. Monuments en Bretagne. (Bull. Commission diocésaine d'archit. et d'archéol., 1902, S. 13 u. 72.)

Baedeker, K. Italien. 1. Tl. Ober-Italien, Ligurien, das nördl. Toskana. 16. Aufl. LXVI, 553 S. 12⁰. Leipzig, K. Baedeker, 1902. Geb. M. 8.—.

Bauer, Max. Bericht der k. k. Central-Commission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale üb. ihre Thätigkeit im J. 1901. Zusammengestellt im Auftrage des Präsidenten von Dr. M. B. LVI, 165 S. gr. 8⁰. Wien, W. Braumüller in Komm., 1902. M. 2.—.

Bergner, Pfr. Dr. Heinrich. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Kreise Ziegenrück u. Schleusingen. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen

u. Herzogt. Anhalt. Hrsg. von der histor. Commission der Prov. Sachsen. 22. Heft.) gr. 8⁰. VII, 260 S. mit 156 in den Text gedr. Abbildgn., 3 Taf. u. 2 Karten. Halle, O. Hendel, 1901. M. 7.—.

Bericht über die Thätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz vom 1. April 1900 bis 31. März 1901. (Bonner Jahrbücher, 108-9, 1902, S. 284.)

Bezold, Gustav v. Ein neues Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 209.)

Blanchet, Adrien. Antiquités du département de l'Indre; par A. B., bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque nationale. Petit in-8, 17 p. avec grav. et 1 planche. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris 1901. [Extraits, avec additions, du Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France.]

Bourassé, J. J. Les Châteaux historiques de France (Histoire et Monuments); par l'abbé J. J. B., président de la Société archéologique de Touraine. 7e édition, revue et augmentée. In-4, 399 p. avec grav. Tours, impr. Mame; lib. Mame et fils. [Bibliothèque illustrée.]

Brossard, Ch. Géographie pittoresque et monumentale de la France (Description du sol; Curiosités; Monuments; Costumes; Cartes des départements). T. 2: la France de l'Ouest. 2e à 40e livraison. (Fin du t. 2.) In-8, p. 17 à 640. T. 3: la France de l'Est. 1re à 40 livraison. (Complet.) p. 1 à 648. T. 4: la France du Sud-Ouest. 1re livraison. p. 1 à 16. Paris, imp. Gillot; lib. Flammarion. La livraison, 60 cent.

Castles and Abbeys of Great Britain and Ireland. Illust. Part I, Vol. I. October, 1901. With Plate of Windsor Castle. 4to. 32 p. J. Dicks. 6d.

Cervinka, J. L. Dĕvín a Velehrad. Dva hrady velkomoravské. Studie topograficko-archeologická. (Devin und Velehrad, zwei Burgen Gross-Mährens. Topogr.-archäol. Studie.) Gr. 8⁰. 68 S. Kremsier, J. Slovák, 1902. Kr. 1.—.

Cloquet, L. La restauration des monuments anciens. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 498; 1902, S. 41.)

Deininger, Johann. Kunsttopographisches aus dem oberen Eisack- und dem Pfitscherthale. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVIII, 1. Heft, 1902, S. 25.)

De la bonne conservation des édifices religieux et de leurs trésors par la création de la Société de l'Art sacré. (L'Ami des monuments, XVI, S. 194.)

Devastazione, La, delle belle arti in Italia: breve risposta alla relazione del conte Codronchi sul disegno di legge per la conservazione degli oggetti d'arte e d'antichità. Roma, tip. F. Kleinbub, 1901, 16⁰, 40 p.

Dilich's, Wilhelm, Ansichten hessischer Städte aus dem J. 1591. Nach den Federzeichngn. in seiner Synopsis descriptionis totius Hassiae. 27 Lichtdr.-Taf. m. IX S. Text. Fol. Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1902. In Mappe M. 20.—; in Schweinsldr.-Mappe M. 25.—.

Doering, Prov.-Conservat. Dr. Oskar. Kreise Halberstadt Land und Stadt. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. Hrsg. von der histor. Commission f. d. Prov. Sachsen u. das Herzogt. Anhalt. 23. Heft.) gr. 8⁰. VII, 541 S. mit 221 in den Text gedr. Abbildgn., 23 Taf. u. 1 Karte. Halle, O. Hendel, 1902. M. 20.—.

— Unsere Kunstdenkmäler. Kalender f. die Prov. Sachsen a. D. 1902. hoch 4⁰. 18 S. mit Abbildgn. Magdeburg, J. Neumann. M. 1.—.

Drewes. Reiseeindrücke von Kunst und Leben in Italien. 2. Progr. des Gymnasiums in Helmstadt. 4⁰. 22 S.

Durrer, R. Die Kunst- u. Architektur-Denkmäler Unterwaldens. Bog. 9—14. Zürich, Fäsi & B. Je M. —.25.

Elenco degli edifizi monumentali in Italia (Ministero della pubblica istruzione). Roma, tip. L. Cecchini, 1902, 8⁰, 573 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio). (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 38 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Bologna. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 15 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella

regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Ferrara. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 5 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Forlì. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 7 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Modena. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 5 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Parma. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 6 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Piacenza. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 4⁰, 5 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Ravenna. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 4 p.

— indicativo di edifici monumentali o di parti di monumenti esistenti nella regione emiliana (per uso dell'ufficio): provincia di Reggio Emilia. (Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia). Bologna, N. Zanichelli, 1901, 8⁰, 5 p.

Fleming, J. S. Ancient Castles and Mansions of the Stirling Nobility Described and Illustrated. With Pen-and-Ink Drawings by the Author. 4to, 478 p. A. Gardner. 21/.

Gerspach. Correspondance. Italie. Milan: Découverte de fresques par B. Luini. — Rome: Vol d'un tableau; le Congrès international des sciences historiques. — Genève: Les peintures murales de l'Hôtel-de-Ville. — Florence: Le Porte-feu du Samedi-Saint; la Trinité d'Andrea del Castagno. — Florence: Les salles Van der Goes et Rubens à la Galerie des Offices. — La Jeunesse de Pèrugin par M. l'abbé Broussolle. — Rome: Les Catacombes de Priscilla. — Legnano: Les Tapisseries de Bruxelles. — Milan: La façade du Dôme. — Naples: Un portrait de saint Louis, roi de France. — Ferrare: La galerie Massari. — Tarente: Découverte de fresques. — Florence: Copie des fresques du Scalzo par la baronne de Loudon: une fresque d'Andrea del Castagno. — Venise: La chute du Campanile de Saint-Marc. — Florence: Une fresque d'Andrea del Castagno. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 505; 1902, S. 137, 228, 321 u. 403.)

Gestaltung, Die formale, der Kunstdenkmäler-Verzeichnisse der preussischen Provinzen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 76.)

Grefe, Maler Conrad. Alt-Krain. Text von P. v. Radics. 4—9. Lfg. (Je 4 Taf. m. 5, 6, 6, 6, 7 u. 7 S. Text in gr. 8⁰.) Fol. Wien-Laibach, 1900 bis 1901. (Wien, Kubasta & Voigt.) Je M. 1.20.

— Alt-Oesterreich. 37—42. Lfg. (Je 4 Taf. m. 4 S. Text in gr. 8⁰.) Fol. Ebd. 1901. Je M. 1.20.

Guide to Italy. With Maps and Plans. 12mo, 460 p. Macmillan. 10/.

Gurlitt, Cornelius. Historische Städtebilder. (1. Serie.) 3. Bd.: Tangermünde — Stendal — Brandenburg. 29 Lichtdr.-Taf. m. 24 S. illustr. Text. 49,5×33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth, 1902. In Mappe M. 30.—.

Haselberg, Stadtbaumstr. a. D. E. v. Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Stralsund. 5. Heft: Der Stadtkreis Stralsund. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde, I. Thl. 5. Heft.) gr. 8⁰, V, 188 S. Stettin, L. Saunier in Komm., 1902. M. 6.—.

Haupt, R. Denkmalpflege in Schleswig-Holstein. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901–02, Sp. 161.)

Heydenreich, Archiv. Prof. Dr. Eduard. Bau- und Kunstdenkmäler im Eichsfeld und in Mühlhausen. (Mühlhäuser Geschichtsblätter, 3. Jahrg., 1902.)

— Bau- und Kunstdenkmäler im Eichsfeld und in Mühlhausen. Vortrag. [Aus: „Mühlhäuser Geschichtsblätter."] Lex. 8⁰. 35 S. m. 40 Holzschn. und

2 Taf. Mühlhausen i. Th., C. Albrecht. 1902. M. 2.—.

Hlávka, Josef. Topographie der historischen u. Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. Hrsg. v. der archäolog. Commission bei der böhm. Kaiser Franz-Joseph-Akademie f. Wissenschaften, Litteratur u. Kunst unter der Leitung ihres Präsidenten J. H. Gr. 8⁰. Prag, (Bursík u. Kohout). V: Dr. Anton Podlaha u. Ed. Sittler, Der politische Bezirk Mühlhausen. (VI, 170 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf.) 1901. M. 6.80. — IX: Dr. A. Podlaha. Bezirk Rokytzan. (IV, 192 S.) 1901. M. 6.—. — XIII: Dr. A. Podlaha, Bezirk Břibram. (V, 188 S.) 1902. M. 7.20.

Hlávky, Josef. Soupis památek historických a uměleckych v Království Českém od pravěku do počátku XIX. století. Vydá vá archaeologická komisse při české akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umeni řízenim svého predsedých v politickém okresu Karlínském. Napsali Dr. A. Podlaha a Ed. Šittler. (Histor. u. Kunstdenkmäler im Königreiche Böhmen. Bd. XV. Polit. Bezirk Karolinenthal.) 1901. Lex. 8⁰. 351 S. Prag, Bursik & Kohout in Komm. Kr. 10.—.

Howe, W. H. Castles and Abbeys of Great Britain and Ireland. Their History and Legendary Lore. Illusts. by H. Evans. Vol. I. 4to, 392 p. Dicks. 7/6.

Hubert, J. Comité provincial de la commission royale des monuments. Rapport annuel adressé à M. le gouverneur-président, par M. J. H., membre-secrétaire. Frameries, imprimerie Dufrane-Friart, 1902. In-8⁰, 16 p. et pll. hors texte. fr. 1.25. [Extrait du rapport de la députation permanente du conseil provincial du Hainaut, session 1902. — Annexe à l'Exposé de la situation administrative de la province de Hainaut, session de 1902.]

Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Vereins f. Erforschung des vaterländischen Altertums u. Erhaltung seiner Denkmale in Halle a. d. Saale f. 1900 bis 1901. 60 S. gr. 8⁰. Halle, E. Anton in Komm., 1902. M. 1.—.

Joanne, Paul. Paris, Sèvres, Saint-Cloud, Versailles, Saint-Germain, Fontainebleau, Saint-Denis, Chantilly. In-16, LXXXIV, 494 p. avec 69 plans et cartes, dont 1 grand plan de Paris divisé en quartre coupures, avec la liste des rues de Paris. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cᵉ. 1901. 5 fr. [Collection des Guides Joanne.]

Jost, H. E. Walter. Die Kunstschätze Italiens. Projektions-Vortrag zu e. Serie v. 50 Bildern. gr. 8⁰. 24 Bl. Dresden, (Verlag des „Apollo"), 1901. M. 2.—.

Jouin, Henry. L'Art et la province. Le Comité des sociétés des beaux-arts; les Sessions annuelles des délégués des départements (suivis des rapports généraux lus à l'issue de ces sessions); par M. H. J., secrétaire-rapporteur du comité. 1ʳᵉ série: Rapports de 1877 à 1885. In-8, 348 p. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ. Orléans, lib. Marron. 1901.

Kohte. Die Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Vortrag. (Sitzungsbericht IV, 1902, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Krollmann, C. Zur Geschichte der Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 72.)

Kunstdenkmale Bayerns. 21.—22. Lfg. München, Vereinigte Kunstanstalten. M. 9.—; Einzelpr. M. 10.—.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul. Herzogth. Sachsen-Coburg u. Gotha, Landrathsamt Coburg. Amtsgerichtsbez. Neustadt, Rodach, Sonnefeld u. Königsberg in Franken. (= Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. Prof. Dr. P. Lehfeldt. Nach dem Tode des Verf. hrsg. vom Conservat. Prof. Dr. Georg Voss. 28. Heft.) Lex. 8⁰. VII, 153 S. mit 5 Lichtdr. u. 45 Abbildgn. im Texte. Jena, G. Fischer, 1902. M. 4.50.

Ludorff, Prov.-Konservator Baur. A. Die Bau- u. Kunstdenkmaler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. gr. 4⁰. Münster, Paderborn, F. Schöningh in Komm. XII: Kreis Wiedenbrück. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Gymnas.-Prof. Dr. Eickhoff. VII, 88 u. 3 S. mit Abbildgn. u. 58 Taf. 1901. M. 3.—; geb. M. 7.—. — XIII: Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Minden. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Pfr. Dr. Wurm. VII, 134 S. mit 2 Karten u. 442 Abbildgn. auf 22 Lichtdr.-Taf., 6 Klichétaf., sowie im Text. M. 4.—; geb. M. 8.—.

Lützow, Carlo de. I tesori d'arte dell' Italia. Nuova edizione. Disp. 1. Mi-

lano, F.elli Treves, in-folio, pag. 32 e 1 tav. L. 2.—.

Luthmer, Ferdinand. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Rheingaues. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden. Hrsg. v. dem Reichsverband des Reg.-Bez. Wiesbaden. 1. Bd.) Lex. 8⁰. VIII, 240 S. m. Abbildgn. u. 34 [2 farb.] Taf. Frankfurt a. M., H. Keller in Komm., 1902. Geb. M. 10.—

Lutsch, Hans. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. VI. Bd. Denkmäler-Karten. (3 farb. Bl.) Je 48 × 64 cm. Nebst Text. (III S.) 48 × 32 cm. Breslau. W. G. Korn, 1902. In Mappe M. 9.—.

Martersteig, Max. Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Früher: Almanach f. bild. Kunst u. Kunstgewerbe. Unter Mitwirkg. von Dr. Wold. v. Seidlitz hrsg. v. M. M. XI, 113 S. u. 327 Sp. m. Abbildgn. u. 15 Kunstbeilagen. gr. 4⁰. Berlin, Deutsche Jahrbuch-Gesellschaft. Geb. M. 8.—.

Mazade, A. de. A travers l'Italie. Récit d'un touriste pressé à ses petits-neveux. T. 2: Rome; Naples; Florence; Souvenirs de Bologne; Sienne; Pise. In-18 jésus, 252 p. avec planches en phototypie. Paris, imp. Chaix. 1901.

Mehlis, C(hristian). Von den Burgen der Pfalz. 8⁰. 110 S. m. 17 Abbildgn. Freiburg i. B. & Leipzig, F. P. Lorenz, 1902.

Metzsch-Reichenbach, Carl v. Die interessantesten alten Schlösser, Burgen u. Ruinen Sachsens. gr. 8⁰. VIII, 329 S. m. 46 Abbildgn. Dresden, W. Baensch, 1902. Geb. M. 6.—.

Miola, Alfonso. Ricostruzioni e restauri. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 129.)

Oechelhäuser, A. von. Denkmalpflege. (Jahrbuch der bild. Kunst, 1902, S. 79.)

Picardie, La, historique et monumentale. Arrondissement de Montdidier. Canton d'Ailly-sur-Noye, notices par MM. J. Roux, le baron X. de Bonnault d'Houet, R. de Guyencourt et E. Soyez; Canton de Moreuil, notices par M. R. de Guyencourt. T. 2. No 2. In-4, p. 81 à 140, avec grav. dans le texte et 21 planches hors texte. Amiens, imprim. Yvert et Tellier. Paris, libr. Picard et fils. 1902. [Société des antiquaires de Picardie.]

Piper, Otto. Oesterreichische Burgen. Im Auftrage Sr. Durchlaucht des regier. Fürsten Johann von u. zu Liechtenstein u. Sr. Exc. des Grafen Hans Wilczek. 1. Thl. Lex.-8⁰. IX, 247 S. m. 262 Abbildgn. Wien, A. Hölder, 1902. M. 7.20.

Polaczek, E. Der Fortgang der deutschen Denkmäler - Inventarisation. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 3. Bd., 5. Heft.)

Polenz. Zur Lage des Denkmalschutzes in Preussen. I. Eine Stadtmauergeschichte. II. Das Erbbaurecht und die Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 33 u. 66.)

Sacco, Antonio. Restauri e ripristinazioni degli edifizi sacri. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 29 u. 37.)

Seebach, L. de. Le Classement des monuments historiques en Alsace-Lorraine. (Revue alsacienne illustrée, 1901, No. 3.)

Sixt, G. Fundberichte aus Schwaben, umfassend die vorgeschichtl., röm. u. merowing. Altertümer. Hrsg. unter der Leitg. v. Prof. Dr. G. S. 9. Jahrg. 1901. 42 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. gr. 8⁰. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1902. M. 1.60.

Teissier, Octave. Monuments historiques du Var. Arrondissement de Draguignan. In-4, VII, 64 p. avec grav. et 7 planches hors texte. Draguignan, imprimerie Latil. 1901.

Thätigkeit, Die, der rheinischen Provinzialverwaltung auf dem Gebiete der Denkmalpflege seit dem Jahre 1875. (Bonner Jahrbücher, 108—9, 1902, S. 278.)

Thiollier, Noël. Monuments de la Loire. (Mémorial de la Loire, 1901, 1. u. 29. Sept., 20. Okt., 17. u. 24. Nov.; 1902, 2. u. 16. Febr., 2. März.)

Topographie von Niederösterreich. (Schilderung v. Land, Bewohnern u. Orten.) Nach den besten Quellen u. dem neuesten Stande der Forschg. hrsg. vom Vereine f. Landeskunde v. Niederösterreich. Red. v. Dr. Alb. Starzer. 5. Bd. 13. u. 14. Hft. (S. 777—896.) gr. 4⁰. Wien, (W. Braumüller) 1901. Je M. 2.—.

Voss, Conservat. Prof. Dr. Georg. Thüringer Kalender. Hrsg. vom thüring. Museum in Eisenach. 1903. Mit Zeichngn. v. Ernst Liebermann. Red.: G. V. Lex. 8⁰. 40 S. Berlin, Fischer & Franke. M. 1.—.

Waal, A. de. Zur Conservierung der christlichen Kunstwerke in Italien,

besonders in Rom. (Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Wagner, H. Das hessische Gesetz über den Denkmalschutz. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 73.)

Weckbecker, Wilhelm Frhr. v. Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. Hrsg. vom k. k. Ministerium f. Cultus u. Unterricht. Red. von Hofr. W. Frhr. v. W. 3. Aufl. XVIII, 818 S. gr. 8⁰. Wien (I, Schwarzenbergstr. 7), Schulbücher-Verlag. Geb. M. 6.67.

Wolff, Conservat. F. Le classement des monuments historiques en Alsace-Lorraine. [Aus: „Revue alsac. illustr."] gr. 4⁰. 9 S. m. Abbildgn. Strassburg, J. Noiriel, 1901. M. 2.—.

— Zur Denkmalspflege in den Reichslanden. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 5—6.)

Zigzags en Lozère. (Appendice au Bull. Soc. d'agric., indust., sciences et arts de la Lozère, t. LIII, 1901.)

Aachen.

— **Teichmann,** Eduard. Aachen in Philipp Mouskets Reimchronik. (Festschrift der Generalversammlung der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine zu Düsseldorf vom 22.—25. IX. 1902 dargebracht vom Aachener Geschichtsverein. gr. 8⁰. 100 S. Aachen, Cremer, 1902.)

Alfedena.

— **Carocci,** G. Alfedena, le sue antichità e il suo museo. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 25.)

Amberg.

— **Schulz.** Amberg in der Oberpfalz. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 86.)

Amsterdam.

— Führer durch Amsterdam und Umgegend. Beschreibung der Sehenswürdigkeiten der Stadt und ihrer Umgegend im Anschluss an einen Rundgang, und an Ausflüge. 12⁰. 36 S. Amsterdam, Seyffardt'sche Buchhandlung. f. —.60.

— Guide to Amsterdam and its environs. Description of the curiosities of the town and its environs including a walk in the town and excursions outside. 12⁰. 34 p. Amsterdam, Seyffardt. f. —.60.

— **Roever,** N. de. Uit onze oude Amstelstad. Schetsen en tafereelen betreffende de geschiedenis der veste, het leven en de zeden haver vroegere bewoners. 2e dr. 8⁰. 264 s. Amsterdam, Gebr. Koster. f. 1.50; geb. 1.90.

Antwerpen.

— **Kuyck,** Frans Van, et Max **Rooses.** Vieil Anvers, 1894. Théâtre complet du vieil Anvers, par F. Van K., professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, et M. R., conservateur au Musée Plantin. Cinquième livraison. Anvers, La librairie néerlandaise,(1902). In-folio, p. 33 à 40 et 10 pl. hors texte. 20 fr.

— **Stinissen,** Jacob. Antwerpen en zijne merkwaardigheden. Anvers, de Vos et van der Groen, 1901. Gr. in-8⁰, 240 p., gravv., pll. hors texte, couverture illustrée. fr. 3.50.

Arlon.

— **Jacob-Duchesne.** Quelques notes sur le vieil Arlon, par J.-D., receveur communal de la ville d'Arlon. Arlon, imprimerie F. Brück, 1901. In-8⁰. 116 p., gravv. et une pl. hors texte. fr. 1.50.

Arnstadt.

— Alt-Arnstadt. Beiträge zur Heimatkunde v. Arnstadt u. Umgegend. Hrsg. v. der Museumsgesellschaft. 1. Hft. gr. 8⁰. III, 136 S. Arnstadt, E. Frotscher, 1901. M. 1.50.

Artegna.

— **Baldissera,** Giacomo. Artegna, antico castello, commune e pieve del Friuli. (Notizie stor.) 8⁰. 250 p. Udine, D. del Bianco, 1901.

Augsburg.

— **Meyer,** Christian. Augsburg. (Westermann's illustr. Monatshefte, 46. Jahrg., November.)

Aulne.

— **Cloquet,** L. Restauration des ruines de l'Abbaye d'Aulne. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 132.)

Basel.

— Jahrbuch, Basler, 1902. Hrsg. v. Alb. Burckhardt, Rud. Wackernagel u. Alb. Gessler. gr. 8⁰. III, 292 S. m. 1 Bildnis u. 3 Stammtaf. Basel, R. Reich. M. 4.—.

Bayona.

— **Santiago,** José de, y Ulpiano **Nogueira.** Bayona (de Galicia) antigua y moderna. Ilustrada con 16 fototipias. Madrid. Impr. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. 1902. En 4.⁰, 345 páginas. 6 y 6,50.

Bellay-en-Vexin.

— **Plancouard,** Léon. Les œuvres d'art de l'église de Bellay-en-Vexin. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 263.)

Berlin.
— **Voss,** Conservat. Prof. Dr. Georg. Berliner Kalender, hrsg. vom Verein f. die Geschichte Berlins. 1903. 12 Monatsbilder aus Berlin zur Zeit des Grossen Kurfürsten v. Geo. Barlösius. Red.: G. V. 40 S. m. Abbildgn. Lex. 8⁰. Berlin, Fischer & Franke. M. 1.—.

Biecz.
— **Bujak,** Franz. Materialien zur Geschichte der Stadt Biecz. (Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. 291.) [In polnischer Sprache.]

Biel.
— **Propper,** E. J. Das alte Biel und seine Umgebung. Unter Mitwirkung von Dr. E. Lanz-Bloesch und Dr. Bühler. 1. Serie, Bl. 1—16 u. Titel. Biel, Ernst Kuhn, 1902.

Bologna.
— **Carocci,** G. Le mura e le porte di Bologna. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 158.)

Bourges.
— **Pierre,** J. Décoration du choeur de la cathédrale de Bourges de 1754 à 1773 (suite et fin). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXV, 1901, S. 179.)

Breda.
— Breda en omstreken in woord en beeld. Een gids voor stadgenoot en vreemdeling. 2e, herz. en verm. druk. gr. 8⁰. XII, 174 s. m. 10 pltn. en 2 krtn. Breda. Firma P. C. G. Peereboom. f. —.40.

Brixen.
— **Walchegger,** Dombenef. Joh. Brixen. Geschichtsbild u. Sehenswürdigkeiten. gr. 8⁰. 143 S. m. 42 Abbildgn. u. Titelbild. Brixen, Buchh. des kath.-polit. Pressvereins, 1901. M. 4.—.

Brügge.
— **Duclos,** Ad. L'art des façades à Bruges, par A. D., avec XVII planches hors texte, dessins à la plume par Hubert Hoste, élève-architecte et XL photogravures. Bruges, imprimerie K. van de Vyvere-Petyt, 1902. In-4⁰, 62 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 7.—.

— **Fierens-Gevaert,** H. Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges. 2e édition revue. Paris, Alcan, 1902. In-12, 191 p. fr. 2.50. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

— **Gheeraerts,** Marc. Le vieux Bruges. Reproduction en fac-simile des principaux fragments de la grande vue panoramique de cette ville en 1562. Plan à vol d'oiseau, par le peintre M. G. Gand, N. Heins, (1902). Pet. in-8⁰ allongé, 31 p., plans hors texte fr. 1.50.

— **Gilliat-Smith,** Ernest. The story of Bruges, by E. G.-S., illustrated by Edith Calvert and Herbert Railton. Londres, J. M. Dent et Cie, 1901. In-12, XII, 420 p., gravv., carte hors texte. 6 fr. [Fait partie d'une série intitulée „Mediæval Towns".]

— **Verkest,** Medard. Guide illustré du touriste à Bruges. Bruges, E. De Reyghere (1902). In-16 carré, 80 p., gravv. hors texte. fr. 1.50.

Brünn.
— **Bretholz,** B(erthold). Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn. Hrsg. vom Gemeinderathe der Landeshauptstadt Brünn. 4⁰. IX, 206 S. Brünn, R. M. Mohrer, 1901.

Brüssel.
— Bruxelles et ses environs. Guide Conty. 6e édition. In-18, 72 pages avec grav. Paris, imprim. Chaix; 12, rue Auber. 1901. [Guides pratiques Conty.]

Caltanissetta.
— **Punturo,** Biagio. L'antica Nisa o Nissa e l'odierna Caltanissetta. Appendice: il monumentale tempio di S. Spirito presso Caltanissetta. Caltanissetta. Stab. tip. ospizio provinciale di beneficenza Umberto I, 1901, in-4, 299 p.

Capodimonte.
— **Pezzo,** Nicola del. Siti reali. Capodimonte. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 65, 170 u. 188.)

Cività Castellana.
— **Steinmann,** Ernst. Cività Castellana. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 305.)

Cluny.
— **Ghellinck-Vaernewyck,** Le Vte de. Une visite à Cluny. 8⁰. 31 p. Anvers 1901. [Extr. des Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique.]

Contigny.
— **Pérot,** Francis. Contigny. Son histoire, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours; par F. P., secrétaire-adjoint de la Société d'émulation et des beaux-arts du Bourbonnais, membre du Conseil héraldique de France. In-8, 133 p. et grav. Moulins,

imp. et lib. Crépin-Leblond. 1902. 2 fr. [Monographies communales.]

Cordoba.

— **Schmidt,** Karl Eugen. Cordoba und Granada. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 13.) gr. 8⁰. 131 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 3.—.

Corneto.

— **St[einmann],** E. Corneto. [Restauration des Palazzo Vitelleschi.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 234.)

Creuzburg.

— **Sahm,** Wilhelm. Geschichte der Stadt Creuzburg Ostpr. gr. 8⁰. XIX, 281 S. m. Abbildgn., 2 Taf. u. 1 Plan. Königsberg, F. Beyer in Komm., 1901. M. 4.—.

Danzig.

— Katalog der in der Diele des Hauses Langen Markt 43 befindlichen Kunstgegenstände. 8⁰. 26 S. Danzig, A. W. Kafemann, 1902.

Dortmund.

— **Rübel,** Archiv. Dr. Karl. Geschichte der Frei- und Reichsstadt Dortmund. 64 S. gr. 8⁰. Dortmund, (Köppen), 1901. M. 1.—; kart. M. 1.50.

Dresden.

— **Gurlitt,** Cornelius. Stadt Dresden. (2. Theil.) (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Hrsg. v. dem sächs. Ministerium des Innern. 22. Heft.) gr. 8⁰. II u. S. 303—584 mit Abbildgn. u. Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm., 1901. M. 10.—.

Florenz.

— **Bierfreund,** T. Florens. Monumenter og Mennesker. 8⁰. 260 S. Gyldendal. Kr. 4.50.

— **(Brockhaus,** Prof. Dr. Heinrich, Director des Kunsthistorischen Instituts.) Kunsthistorisches Institut in Florenz. Bericht des Vorstandes über die Anfänge und den gegenwärtigen Stand des Unternehmens. 1901, Juni. 4⁰. 17 S. Als Manuscript gedruckt.

— **Carocci,** Guido. Nomi vecchi e nomi nuovi alle strade di Firenze. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 77 u. 87.)

— **Gardner,** Edmund G. The Story of Florence. With 40 Illusts. by Nelly Erichsen, and many Reproductions from the Works of Florentine Painters and Sculptors 8vo. 450 p. Dent. 10/6.

— **Gerspach.** Les Arti de Florence. Le baptistère de Saint-Jean. La cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur. L'oratoire d'Or San Michele. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 99, 186 u. 374.)

— **Gr[onau],** G. Florentiner Neuigkeiten. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 493.)

— **Niké,** Marcel. Florence historique, monumentale, artistique. Guide d'art dans Florence et ses environs. 2e édition. In-18 jésus, VIII, 413 p. avec plusieurs plans et cartes. Mesnil (Eure), imprimerie Firmin-Didot et Cie. Paris, librairie de la même maison. fr. 7.50.

— **Perrens,** F. T. Histoire de Florence, depuis ses origines jusqu'à la domination des Médicis; par F. T. P., de l'Institut. T. 6. 2e édition. In-8, 531 p. Tours, imprim. Deslis frères. Paris, lib. Fontemoing.

— **Scott,** Leader. Echoes of old Florence, her palaces and those who have lived in them. Second edition. Firenze, Flor e Findel (Tip. cooperativa), 1901, in-16, VIII, 259 p.

— **Wills,** Hervel. Florentine Heraldry. A Supplement to the Guide Books. 8vo. Dean. 10/6.

Fontaine-les-Blanches.

— **Gabeau,** A. Les œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaine-les-Blanches. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIV, 1900, S. 110.)

Fontainebleau.

— Fontainebleau et la forêt. Guide Joanne. En-16, 59 p. avec 3 plans, 1 carte, 13 grav. et annonces. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et Cie. 1902. 1 fr. [Collection des Guides Joanne.]

— **Retté,** Adolphe. Fontainebleau (la Ville; le Palais; la Forêt). Petit in-8 oblong, VII, 159 pages avec grav. Lagny (Seine-et-Marne), imp. Colin. Paris, Guides d'art de „la Plume", 31, rue Bonaparte. 1902.

— **Stein,** Henri. Curiosités locales (Fontainebleau, et environs); par H. S., secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. 1re série. In-16, 140 p. Fontainebleau, imprim. Bourges. 1902. [Extraits de l'Abeille de Fontainebleau de 1898 à 1902.]

Freiburg i. B.

— **Beckmann's** Führer durch Freiburg im Breisgau u. Umgebung. Mit 5farb. Stadtplan, e. 5farb. Umgebungskarte,

8 Kunstbeilagen, 20 Textillustr. u. vollständ. Strassenführer. XII, 128 u. IV S. schmal gr. 8⁰. Stuttgart, Klemm & Beckmann, (1902). M. —.75.

— **G. M.** Der Tag für Denkmalpflege in Freiburg. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 1.)

Furnes.

— **Plettinck,** Léopold. Furnes illustré. Furnes et son origine; les monuments; la procession de pénitence; les coutumes locales; les sociétés d'art et d'agrément; miscellanées; La Panneles-Bains; Dunkerque, par L. P., greffier de la justice de paix du canton de Furnes, etc. Deuxième édition, revue et augmentée. Furnes, imprimerie D. Desmyter, 1902. In-8⁰, 142 p., gravv. fr. 2.—.

Gent.

— **Coppieters Stochove,** E. Inventaire des archives de l'église St.-Michel. (Bulletin der Maatsch. van geschied. oudheidsk. te Gent, 1902, S. 78.)

— **Hymans,** Henri. Gent und Tournai. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 14.) gr. 8⁰. 140 S. mit 120 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 4.—.

Glarus.

— Glarus, Das alte. Album mit Plan und 20 Ansichten aus Glarus vor dem Brande von 1861, nach Aufnahmen von H. Brunner-Haffter in Glarus, in Lichtdruck vervielfältigt von Römmler & Jonas in Dresden. Mit erläuterndem Text herausgegeben von der Casinogesellschaft in Glarus. Querfolio. Glarus 1901.

Gmunden.

— **Krackowizer,** Dr. Ferdinand. Häuser-Chronik der Stadt Gmunden in Ober-Oesterreich. Als Anh. zur „Geschichte der Stadt Gmunden“ desselben Verf. hrsg. v. der Stadtgemeinde Gmunden. VII, 342 S. m. 1 farb. Plan. Lex. 8⁰. Gmunden, E. Mänhardt in Komm., 1901. M. 5.—.

Görlitz.

— **Sommerfeld,** v. Die Krypta unter der St. Peter- u. Paulskirche in Görlitz. (Neues Lausitzisches Magazin, 77. Bd.)

Göss.

— Göss bei Leoben und seine Kunstwerke. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 11.)

Granada.

— **Schmidt,** Karl Eugen. Cordoba und Granada. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 13.) gr. 8⁰. 131 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 3.—.

Hamburg.

— **Dreesen,** Hofphotogr. Wilhelm. Neue malerische Bilder aus der freien u. Hansestadt Hamburg u. ihrer Umgebung. 63 Taf. mit 132 Bildern in Lichtdr., hergestellt v. Meisenbach Riffarth & Co. in Berlin-Schöneberg. III S. Text gr. Fol. Hamburg, O. Meissner's Verl., 1902. In Mappe M. 45.—.

— **Feldtmann,** Ed. Geschichte Hamburgs u. Altonas. Mit e. Beitrag v. H. Busch, e. Titelzeichng. von O. Schwindrazheim, 20 Abbildgn. u. 3 Karten. VIII, 255 S. gr. 8⁰. Hamburg (Bornstr. 32) Selbstverlag, 1902. (Leipzig, H. Haessel, Comm.-Geschäft.) M. 3.—.

Heidelberg.

— **Gurlitt,** C. Zur Heidelberger Schlossfrage. (Deutsche Monatsschrift, 1. Jahrg., 5. Heft.)

— **Oechelhäuser,** Adolf v. Das Heidelberger Schloss. Bau- u. Kunstgeschichtl. Führer. 2. Aufl. 8⁰. 196 S. m. 1 Pl. u. 27 Abb. Heidelberg, J. Hörning, 1902.

— **Pfaff,** Gymn.-Prof. Dr. Karl. Heidelberg u. Umgebung. Mit 119 Abbildgn., 3 Plänen u. 1 Karte. 2. Aufl. XVI, 427 S. 4⁰. Heidelberg, J. Hörning, 1902. Geb. M. 4.80.

— **Ratzel,** F. Das Heidelberger Schloss in Gefahr! (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 296.)

— — Der Schlosshof in Heidelberg in neuer Gestalt. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1902, S. 29.)

— Rede, Die, des badischen Finanzministers über das Heidelberger Schloss. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 93.)

— **Seidl,** G. Die Ausbaufrage des Heidelberger Schlosses. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 10.)

— **Servaes,** Franz. Vom Heidelberger Schloss. (Neue freie Presse, Wien 1902, Nr. 13448.)

— **Simon,** Karl. Das Heidelberger Schloss. (Die Zeit, Wochenschrift, 1. Jahrg., Nr. 18.)

— **Thorbecke,** August. Chronik der Stadt Heidelberg f. d. J. 1900. VIII. Jahrg. Im Auftrage des Stadtrates bearb. III, 123 S. m. 9 Abbildgn.

gr. 8⁰. Heidelberg, J. Hörning, 1901. M. —.80.

— Verhandlungen, Die, der Heidelberger Schlossbaukonferenz vom 15. Oktober 1901. Amtl. Aktenstücke veröff. im Auftrag d. Grossh. Badischen Finanzministeriums. 4⁰. 60 S. m. 1 Abb. Karlsruhe, G. Braun, 1902.

Hermannstadt.

— Führer durch Hermannstadt u. dessen Umgebung. Hrsg. v. der Sektion „Hermannstadt“ des siebenbürg. Karpathen-Vereins. Mit 27 Illustr., 1 Stadtplan u. 1 Plan des Stadttheaters. 3. Aufl. XV, 127 S. 12⁰. Hermannstadt 1902, W. Krafft. Kart. M. 1.28.

Innsbruck.

— **Zimmeter,** Kunibert. Führer durch die Hofkirche, nebst geschichtlichen u. kunstgeschichtlichen Erläuterungen. 8⁰. VI, 59 S. mit zahlreichen Vollbildern und Textillstr. Innsbruck, Wagner, 1902. M. 1.—.

Jena.

— Jahrbuch, Jenaer. Mit Unterstützg. der Stadt Jena hrsg. vom städt. Museum. (Red.: Prof. Dr. P. Weber.) 1. Jahrg. Das J. 1901. VI, 42 S. m. Abbildgn. hoch 4⁰. Jena, Frommann, 1902. M. 1.—.

Koblenz.

— **Clemen.** Koblenz. Die Wiederherstellung der alten Burg. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901-02, Sp. 152.)

Köln.

— **Hess,** Johannes. Die Urkunden des Pfarrarchivs von St. Severin in Köln. Bearbeitet u. hrsg. v. Kaplan J. H. 4⁰. VIII, 470 S. Köln, H. Theissing, 1901. M. 15.—.

Königsberg i. P.

— **Armstedt,** Prof. Dr. Richard. Geschichte der königl. Haupt- und Residenzstadt Königsberg in Preussen. (= Ostpreussen, Land u. Volk. 15. Tl.) gr. 8⁰. S. 273—354 mit 2 Stadtplänen, 2 Siegeltaf. u. 32 Abbildgn. Stuttgart, Hobbing & Büchle, 1899. M. 2.—

Kopenhagen.

— Führer durch die Stadt Kopenhagen und ihre Umgegend. Schilderung der Sehenswürdigkeiten der Stadt u. Umgegend im Anschluss an Rundgänge u. Ausflüge. gr. 16⁰. 34 S. Kopenhagen, S. Michaelsen's Nachf., (1902). M. 1.—.

Linz.

— **Scherndl,** Domcapitul. Balth. Führer durch den Mariä-Empfängnis-Dom in Linz. 158 S. m. Abbildgn. gr. 8⁰. Linz-Urfahr, Verlag des kathol. Pressvereines, 1902. M. —.90.

Livorno.

— Su e giù per Livorno: guida illustrata. Livorno, S. Belforte e C., 1901, in-16 fig., 192 p. L. 1.—.

London.

— **Benham,** William, and Charles **Welch.** Mediæval London. (The Portfolio.) Artistic Monographs. With Illusts. Imp. 8vo, 81 p. Seeley. 5/; 7/; 7/6.

— **Besant,** Sir Walter. East London. New ed. with an Etching by F. S. Walker, and 54 Illusts. by Phil May and others. Roy. 8vo, 374 p. Chatto & Windus. 7/6.

— **Bradley,** M. C. and E. T. Westminster Abbey. Illusts. and Architektural Chapter by the late A. J. Grahame. With Introductory Chapter by the Dean. 4to. „Pall Mall Gazette“. 1/.

— **Daniel,** A. E. London City Churches. With Numerous Illusts. by Leonard Martin, and a Map showing the Position of the Churches. Re-issue. Cr. 8vo, 402 p. Constable. 3/6.

— — London Riverside Churches. Reissue. Cr. 8vo, 330 p. Constable. 3/6.

— **Schleinitz,** O. v. Londoner Brief. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 260.)

— — Neues aus London. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 106.)

Ludwigsburg.

— Besuch, Ein, in Ludwigsburg. Kurze Beschreibg. der Sehenswürdigkeiten der zweiten Residenzstadt Württembergs. 30 S. gr. 8⁰. Ludwigsburg, J. Aigner, 1902. M. —.30.

Lüttich.

— **Gobert,** Théodore. Histoire et souvenirs. Les rues de Liège, anciennes et modernes, par T. G., archiviste provincial. T. IV, fasc. 8. Liège, L. Demarteau, 1902. In-4⁰, p. 225 à 256, à 2 col. par page. [La livraison fr. —.75.]

Madrid.

— **Canada López,** Facundo. Guía de Madrid y pueblos colindantes de Aravaca, Canillas, Canillejas, Carabanchel Alto, Carabanchel Bajo, Fuencarral, Getafe, Hortaleza, Chamartín, Leganés, El Pardo (Real Sitio), Pozuelo de Alarcón, Vallecas, Vicálvaro y Villaverde, por F. C. L., Comandante de la Guardia civil. Regalo del autor á los suscriptores del Plano de Madrid

y pueblos colindantes. Madrid. Est. tip. de A. Marzo. 1902. En 8°. apaisado, 98 hojas sin foliar.

Magdeburg.

— **Harms.** Ausgrabungen im Dome in Magdeburg. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 26.)

— **Peters,** Stadtbaur. Baur. Otto. Magdeburg und seine Baudenkmäler. Eine baugeschichtl. Studie, zugleich Führer zu Magdeburgs alten Bauten. Mit e. farb. Titelbild, zahlreichen Textillustr. u. verschiedenen Plänen u. s. w. Lex. 8°. V, 224 S. Magdeburg, Faber, 1902. M. 6.—; geb. in Halbleinw. M. 7.50; in Leinw. M. 9.—.

— **Wolter,** F. A. Geschichte der Stadt Magdeburg von ihrem Ursprung bis auf die Gegenwart. 3. Aufl. Lex. 8°. XI, 336 S. mit Abbildgn. u. 1 farb. Karte. Magdeburg, Faber'sche Buchdr. 1901. M. 4.50; geb. M. 5.—.

Mamers.

— **Fleury,** Gabriel. Guide illustré pour Mamers, avec notes historiques et archéologiques, suivi d'une Notice sur l'abbaye de Perseigne; par G. F., membre des Sociétés historiques et archéologiques du Maine, de l'Orne, de la Mayenne, etc. Petit in-8, VIII, 224 p. avec grav. Mamers, imprim. et librairie Fleury et Dangin. 1901.

Mantua.

— **Matteucci,** Vittorio. Le chiese artistiche nel Mantovano. Mantova, eredi Segna, 1902, 4° fig., 567 p. L. 15.—. [1. L'arte cristiana a Mantova. 2. Le chiese artistiche. 3. L'arte nelle chiese. 4. Quadri riassuntivi.]

Marienburg.

— **Bergen,** Henrik v. Die Marienburg u. der deutsche Ritterorden. 32 S. m. Abbildgn. gr. 8°. Berlin, Boll & Pickardt, 1902. M. 1.—.

— Einweihung, Die, des Hochschlosses der Marienburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1902, S. 273.)

— **Fischer,** Paul. Die Marienburg. Illustr. Führer durch die Geschichte der bedeutendsten deutschen Kulturstätte der Ostmark. 3. Aufl. 8°. 64 S. m. 13 Bild. u. 1 Pl. Graudenz, A. Kriedte, 1902.

— **Steinbrecht,** C. Schloss Marienburg in Preussen. Führer durch seine Geschichte u. Bauwerke. 6., zur Vollendung d. Hochschlosses hrsg. Aufl. 8°. 24 S. m. 9 Abb. Berlin, J. Springer, 1902.

Mecheln.

— **Caster,** W. van. Mechelen door de eeuwen heen. Oudheidskund. Verzamelingen. Namen der straten van Mechelen en korte beschrijving hunner vorige of nog bestaande oude gebouwen, door Kannunik W. v. C. 8°. VII, 335 S. Mechelen, Steurs-Bussers, (1901).

Meissen.

— Denkmalpflege. Meissner Dom. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 185.)

— Vom Meissner Dom. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 152.)

Metz.

— **Albers,** Dr. J. H. Geschichte der Stadt Metz. Nach den zuverlässigsten Chroniken u. auf Grund v. Einzeldarstellgn. bis auf die Gegenwart bearb. Mit e. Plane der Stadt u. e. Karte der Umgebg. VIII, 187 S. gr. 8°. Metz, G. Scriba, 1902. M. 4.—; geb. M. 5.—.

Moncé-en-Belin.

— **Roquet,** Henri. Moncé-en-Belin; par H. R., membre titulaire de la Société historique et archéologique du Maine et de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe. In-8, 83 p. avec grav. et plan. Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin. 1901. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine.]

Montenero.

— **Vigo,** Pietro. Montenero: guida storico-artistico-descrittiva, con appendice di documenti inediti. Livorno, tip. G. Fabbreschi, 1901, 16°, VIII, 530 p.

Mont Saint-Michel.

— Mont Saint-Michel, Le. Guide Joanne. In-18, 160 pages avec 1 carte, 3 plans et 12 grav. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, librairie Hachette et Cᵉ. 1902. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

Moskau.

— **Zabel,** Eugen. Moskau. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 12.) Gr. 8°. V, 123 S. mit 18 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 3.—.

Mühlhausen i. Th.

— **Heydenreich,** Eduard. Bau- u. Kunstdenkmäler im Eichsfeld und in Mühlhausen. Vortrag, geh. in Heiligenstadt 1902. [Aus: Mühlhäuser Geschichtsblätter, Jhg. 3.] 4°. 35 S. Mühlhausen i. Th., C. Albrecht, 1902.

Münster.

— **Geisberg,** Heinrich. Merkwürdigkeiten der Stadt Münster mit bes.

Berücksichtigung ihrer Kunstdenkmäler. 11. verb. u. verm. Aufl. 8⁰. VII, 75 S. m. Stadtpl., 2 Lichtdrucken, 9 Holzschn. u. 5 Kupferätzungen. Münster, Regensberg, 1902.

Namur.
— **Gérard,** Alexandre. Le vieux Namur, par A. G., avocat, membre de la Société archéologique de Namur. Namur, V. Delvaux, 1901. In-8⁰, 198 p., gravv., couverture illustrée. Fr. 2.—.

Neapel.
— **Miola,** Alfonso. Nelle Chiese di Napoli. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 52.)

Neuwied.
— **Wirtgen,** Dr. Ph. Neuwied u. seine Umgebung. Neubearb., verb. u. m. vielen Illustr. versehene Aufl. v. Gymn.-Oberlehr. a. D. Rud. Blenke. gr. 8⁰. VII, 374 S. Neuwied, Heuser's Verl., 1902. M. 3.75; geb. M. 5.—; feine Ausg. M. 6.—.

Nürnberg.
— **Barbeck,** Hugo. Alt-Nürnberg. Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit. 13. u. 14. (Schluss-) Lfg. gr. Fol. Nürnberg, Heerdegen-Barbeck, 1901—02. M. 14.—. [13: Kaisertage u. Bürgerlust. (15 Taf. u. 4 S. Text.) M. 8.—. 14: Die Universitätsstadt Altdorf u. ihre Umgebung. Die Nachbarstadt Fürth u. ihre Umgebung. (15 Taf. m. 4 S. Text.) M. 6.—.]

Offenbach a. M.
— **Jöst,** Friedrich. Offenbach a. M. in Vergangenheit u. Gegenwart. VII, V, 212 S. m. 5 Taf. gr. 8⁰. Offenbach, J. P. Strauß, 1901. M. 3.—; geb. M. 4.—.

Oranienbaum.
— Führer, Illustrierter, durch Oranienbaum u. Umgebung. Mit e. Plan v. Oranienbaum u. Plan des Wörlitzer Parkes. 33 S. 8⁰. Dessau, Anhalt. Verlagsanstalt, 1902. M. —.40.

Ortucchio.
— **Piccirilli,** Pietro. Monumenti Marsicani. Ortucchio e alcune opere di artisti sulmonesi del sec. XV. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 147.)

Osnabrück.
— **Schriever,** Domkapitul. Der Dom zu Osnabrück u. seine Kunstschätze. 8⁰. V, 167 S. m. Abbildgn. u. 7 Lichtdr.-Taf. Osnabrück, F. Schöningh, 1901. M. 2.40; geb. 3.20. [Inhalt: 1. Die byzantinisch-romanischen Altertümer. 2. Die gotischen Altertümer. 3. Die Kunstschätze der Renaissance. 4. Kunststickereien. 5. Skulpturen in Stein u. Holz. Nachtrag.]

Paris.
— **Babeau,** Albert. Le Jardin des Tuileries au XVIIᵉ et au XVIIIᵉ siècle, lecture faite à l'assemblée générale annuelle de la Société de l'histoire de Paris par A. B., membre de l'Institut. In-8, 39 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1902. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 28, 1901).]

— — Les musées des départements et les objets d'art et d'archéologie relatifs à Paris. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, 28, 5, 6.)

— **Joanne,** P. Paris-Diamant. In-32 à 2 col., LXV, 197 p. et 20 plans. Paris, impr. Lahure; librairie Hachette et Cᵉ. 1 fr. 50. [Collection des Guides Joanne. Guides diamant.]

— Paris de 1800 à 1900, d'après les estampes et les mémoires du temps, publié sous la direction de Charles Simond. Ouvrage illustré de 4,000 gravures, reproduites en fac-similés, d'après les documents des bibliothèques publiques, musées, collections particulières. T. 3: 1870—1900 (troisième République). Grand in-8, 652 p. Paris, impr. et libr. Plon-Nourrit et Cᵉ. 1901.

— **Raunié,** Emile. Epitaphier du vieux Paris. Recueil général des inscriptions funéraires des églises, couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIᵉ siècle, formé et publié par E. R. T. 3: Chartreux; Saint-Etienne-du-Mont. Nᵒˢ 981 à 1511. In-4, XV, 673 p. avec grav. Paris, Impr. nationale; librairie Champion. 1899. 30 fr. [Histoire générale de Paris.]

Pinerolo.
— Guida di Pinerolo e circondario, 1901 (anno III). Pinerolo, Chiantore-Mascarelli, 1901, in-16, 79 p. L. —.40.

Pisa.
— **Schubring,** Paul. Pisa. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 16.) gr. 8⁰. VII, 182 S. mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 4.—.

Posen.
— **Minde-Pouet,** Georg. Kunstpflege in Posen. (Zeitschrift d. histor. Gesellschaft f. d. Prov. Posen, 17. Jahrg., 1. Halbbd.)

— — Kunstpflege in Posen. Warnungen u. Vorschläge. [Aus: „Ztschr. d. hist. Gesellsch. f. d. Prov. Posen".] IV, 78 S. gr. 8⁰. Posen, J. Jolowicz, 1902. M. 1.20.

Prag.

— **Jansa,** W. Alt-Prag. 7.—14. Lfg. Prag, Kočí. Je M. 4.50.

— **Lutzow,** Count. The Story of Prague. Illust. by Nelly Erichsen. (Mediæval Towns.) 16mo, XIX, 212. Dent. 3/6; 4/6.

— **Riehl,** B. Prag im Lichte der Kunstgeschichte. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 11.)

Puy en Velay.

— **Gruyer,** Paul. Curiosités naturelles et archéologiques du Puy en Velay. (Le Monde moderne, 1901, novembre.)

Rastatt.

— **Lederle,** Prof. C. F. Rastatt und seine Umgebung. (Zugleich e. Führer f. Besucher der Stadt.) III, 262 S. m. Abbildgn., 2 Plänen und 1 Karte. 12⁰. Rastatt, H. Greiser, 1902. M. 1.20.

Ripoli.

— **Torrigiani,** Luigi. Il comune del Bagno a Ripoli descritto nei tre aspetti civile, religioso e topografico. Parte I (Ricordo storici e monumenti civili della contrada della Badia a Ripoli), vol. III; parte II (Monumenti e ricordi religiosi delle parrocchie riunite di S. Bartolommeo a Ripoli e S. Marcellino al Paradiso), vol. III. Prato, tip. succ. Vestri, 1900—1902, 8⁰, voll. 2 (p. 222, 312).

Rom.

— **Besnier,** Maurice. L'Ile Tibérine dans l'antiquité; par M. B., ancien membre de l'École française de Rome. In-8, IV, 365 pages avec 32 gravures, dont 1 hors texte, en phototypie. Tours, imprim. Deslis frères. Paris, librairie Fontemoing. 1902. [Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome (fascicule 87).]

— **Bianchi,** V. E. Guide to Rome and its Environs. Torino, G. B. Paravia e C., 1902, 16⁰ fig., LII, 315 p. e 1 carta. L. 5.—.

— **Borgatti,** Mariano. Il mausoleo d'Adriano ed il Castel s. Angelo in Roma, officina poligrafica Romana, 1902, 16⁰, 67 p. L. 1.—.

— **Clement,** C. E. The Eternal City: Rome. Its Religions, Monuments, Literature, and Art. 2 vols. Cr. 8vo. Gay & Bird. 25/.

— **Duchesne,** L. I. Vaticana. Notes sur la topographie de Rome au moyen âge. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XXII, 1902, S. 3.)

— **Orano,** Domenico. Il Sacco di Roma. del MDXXVII. Studi e documenti. Vol. 1: I ricordi di Marcello Alberini 4⁰. 559 p. Roma, Ermanno Loescher & Co., (1901). M. 8.—.

— **St[einmann].,** E. Römische Neuigkeiten. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 27.)

— **Wolff,** H. Baron. Historischer Reisebegleiter f. Rom. 200 S. 8⁰. Berlin, Borstell & Reimarus, 1902. M. 2.50.

Romsey.

— **Peers,** C. R. Recent Discoveries in Romsey Abbey Church. (Archaeologia, Vol. 57, P. 2, S. 317.)

Rostock.

— **Koppmann,** Stadtarchiv. Karl. Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock. Hrsg. im Auftrage des Vereins f. Rostocks Alterthümer. 3 Bd. 3. Hft. III, 112 S. gr. 8⁰. Rostock, Stiller in Komm., 1902. M. 2.—.

Rouen.

— Amis, Les, des monuments rouennais. Bulletin. (Année 1900.) In-4, 179 pages avec grav. et planches. Rouen, impr. Lecerf. 1901.

— Guide-Bijou de Rouen, contenant le plan de la ville, les monuments à visiter, la liste des rues, boulevards, places, etc., l'horaire des trains, bateaux, les lignes de tramways, le tarif des voitures de place, les théâtres, concerts, etc., etc. Service d'hiver. 1er mille. In-32, 36 p. Rouen, imprimerie Roussel; 43, rue Jeanne-d'Arc.

St. Albans.

— **Ashdown,** Charles H. The City of St. Albans: Its Abbey, and Its Surroundings. Illust. with Original Drawings by Duncan Moul. (Homeland Association Handbooks, No. 21.) Cr. 8vo. Homeland Association. 1/; 2/6.

St. Denis.

— **Schmidt,** Karl Eugen. Ausgrabungen in St. Denis. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 9.)

St. Petersburg.

— **Wernekinck,** A. Saint-Pétersbourg et ses environs. 13. éd. Traduite de l'allemand par A. Marty. (= Grieben's Reisebücher, 33. Bd.) 12⁰. Berlin, A. Goldschmidt, 1902. Geb. M. 3.—

Santelpidio.
— **Calzini,** E. Di alcune opere d'arte a Santelpidio a mare. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 184.)

Schleiz.
— **Schmidt,** B. Festschrift des geschichts- u. altertumsforsch. Vereins zu Schleiz zur Feier seines 25jähr. Bestehens. Namens des Vereins hrsg. v. Archivr. Dr. B. S. III, 194 S. gr. 8⁰. Schleiz (F. Lämmel), 1902. M. 1.60.

Schretzheim.
— **Harbauer,** J. Katalog der Merowingischen Altertümer von Schretzheim im Bayer. Schwaben. 1. Teil. Gymnas.-Progr. Dillingen. 8⁰. 62 S. m. 4 Taf. Abbildgn.

Sens.
— **Quesvers,** Paul, et Henri **Stein.** Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens, publiées d'après les estampages d'Edmond Michel, par Paul Quesvers, et Henri Stein, membres de la Société historique et archéologique du Gâtinais. T. 3: Inscriptions des doyennés de Courtenay et de Marolles-sur-Seine. In-4, 797 p. Fontainebleau, impr. Bourges. Paris, libr. Picard et fils. 1902. 25 fr. [Tiré à 115 exemplaires.].

Sevilla.
— **Schmidt,** Karl Eugen. Sevilla. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 15.) gr. 8⁰. 141 S. mit 111 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 3.—.

Siena.
— **Hastings,** Gilbert. Siena, its Architecture and Art. Illust. 4to. 60 p. De La More Press. 3/6.
— **Prunai,** G. B. Siena: una città del trecento. Firenze, F. Lumachi (tip. Franceschini e C.), 1902, 16⁰ fig., 116 p. L. 3.—.

Stargard in Pommern.
— **Boehmer,** F. Beiträge zur Geschichte der Stadt Stargard in Pomm. 1. Hft. Mit 1 Stadtplan u. 1 Karte des Landes Stargard aus dem 13. Jahrh. u. Abbildgn. der ersten Anlage der Marienkirche. 69 S. gr. 8⁰. Stargard, (Weber), 1902. M. 1.75.

Stettin.
— **Stubenrauch,** A(dolf). Führer durch die St. Jacobi-Kirche in Stettin. Hrsg. von H. Susenbeth. 8⁰. 49 S. Stettin, H. Susenbeth, 1902.

Straubing.
— **Ortner,** Gymn.-Prof. Dr. Heinrich. Straubing in seiner Vergangenheit u. Gegenwart. Mit 1 Stadtplan u. 1 Karte der Umgebg. IV, 104 S. 8⁰. Straubing, M. Hirmer, 1902. M. 1.40.

Tournai.
— **Hymans,** Henri. Gent und Tournai. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 14.) gr. 8⁰. 140 S. mit 120 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1902. M. 4.—.

Trani.
— **Sarlo,** Francesco. Incendio della Chiesa di San Giacomo in Trani. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 111.)

Trebbin.
— **Illig,** Martin. Die Märkische Stadt Trebbin in Wort und Bild. 8⁰. 68 S. Berlin, Hilfsverein deutscher Lehrer, 1902. M. 1.50.

Triest.
— **Geuter's** illustrirter Führer durch Triest und seine Umgebung. (= Städtebilder und Landschaften aus aller Welt. Nr. 75.) 8⁰. 40 S. Darmstadt, Städtebilder-Verlag K. P. Geuter, 1902. M. —.50.

Tulln.
— **Kerschbaumer,** Dr. Anton. Geschichte der Stadt Tulln. 2. Aufl. VIII, 381 S. m. Abbildgn. u. 5 Taf. gr. 8⁰. Krems, (Wien, H. Kirsch), 1902. M. 4.—.

Turin.
— Guida, La migliore, di Torino storico-descrittiva delle sue vie e piazze, dei suoi palazzi e monumenti, colle indicazioni più necessarie al forestiere. Torino, D. Cena (tip. Baravalle e Falconieri), 1902, 16⁰ fig., 239 p.

Ulm.
— **Beckmann's** Führer durch Ulm an der Donau, m. 5 farb. Stadtplan, 8 Kunstbeilagen u. vollständ. Strassenführer. 107 S. schmal gr. 8⁰. Stuttgart, Klemm & Beckmann, 1901. M. —.75.

Velletri.
— **Schneider,** G. I monumenti e le memorie cristiane di Velletri. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 4.)

Venedig.
— **Berchet,** Federico. Quinta relazione (esercizi 1899—1900; 1900—1901) dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia, Tip. orfanotrofio di A. Pellizzato, 1901, in-8, 364 p.
— **Cantalamessa,** Giulio. Cappella Grimani in S. Francesco della Vigna in

Venezia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 49.)

— — La Loggetta. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 153.)

— **Ferrari,** E. Il campanile di San Marco a Venezia. (Rivista d'Italia, 1902, Juli.)

— **Gusman,** Pierre. Venise; par P. G., chargé d'une mission en Italie par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8 carré, 160 p. avec 130 gravures. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 1902. [Les Villes d'art célèbres.]

— **Hodgson,** F. C. The Early History of Venice, from the Foundation to the Conquest of Constantinople. With Map and Plan. Cr. 8vo, 496 p. G. Allen. 7/6.

— **Kubitschek,** Wilhelm. Eine Karte der venezianischen Lagunen. (Mittheilungen der K. k. Central-Commission, 3. F., I, 1902, Sp. 278.)

— **Malagola,** Carlo. Guasti e riparazioni al Campanile di San Marco in Venezia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 122.)

— **Meinhardt,** A. Der Campanile. (Die Nation, 1902, 38.)

— **Roverio,** Antonio della. Il Campanile di S. Marco. (Arte e Storia, XXI, 1902, S. 93.)

— Rovina, La, del campanile di S. Marco in Venezia. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 113.)

— **Schubring,** Paul. Unter dem Campanile von San Marco. Ein Nachruf zur Erinnerung an Venedigs stolze Tage. 8⁰. 42 S. m. 3 Abbildgn. im Text und 7 Taf. Halle a. S., Gebauer-Schwetschke, 1902. M. 1.20.

— **Trotto Campurmo,** Emma. Venezia nel presente e nel passato: letture istruttive ed educative. Padova, f.lli Drucker (tip. f.lli Gallina), 1902, 16⁰ fig., XIV, 444 p. e 6 tav. L. 4.—.

— **Vendrasco,** Luigi. Il crollo del Campanile di San Marco. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 152.)

— **Wolf,** Aug. Aus Venedig. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 165.)

— — Der Einsturz des Campanile. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 502.)

— — Neues aus Venedig. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—1902, Sp. 88 u. 371.)

Versailles.

— **Nolhac,** Pierre de. La Création de Versailles, d'après les sources inédites. Etude sur les origines et les premières transformations du château et des jardins. Ouvrage illustré de 110 documents contemporains (estampes, dessins et plans manuscrits du service des bâtiments du roi). In-fol., 252 p. Paris, imp. Dumoulin. Versailles, lib. Bernard. 1901.

— — Le Versailles de Mansart. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 5.)

— **Tourneux,** Maurice. Le Palais de Versailles et ses historiens. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 391 u. 468.)

Vigevano.

— **Colombo,** Alessandro, e Antonio **Taramelli.** La Piazza Ducale, detta del Duomo, in Vigevano, e i suoi restauri. (L'Arte, V, 1902, S. 248.)

Villers.

— **Boulmont,** G. Vade mecum du touriste aux ruines de l'abbaye de Villers et supplément illustré de la „Description des ruines", du même auteur, renfermant 22 belles vues et un nouveau plan général des ruines. Bruxelles, imprimerie veuve Lambert (1902). In-16 carré, 48 p., gravv. et plans hors texte. fr. —.50.

— **Gele,** A. Van. Excursions et promenades. Guide dans les ruines de Villers. Illustrations de Louis Titz, photographies de l'auteur, grande planche de Sanderus, plan des ruines. Bruxelles, imprimerie J. Janssens, (1902). In-12, 32 p., gravv. et une pl. hors texte. fr. —.50.

Wien.

— **Helbing,** Hugo. Die Wiener Ansichten v. Schütz, Ziegler u. Janscha. [Aus: „Monatsber. üb. Kunstwiss. u. Kunsthandel".] 5 S. m. 7 Taf. gr. 4⁰. München, Vereinigte Druckereien u. Kunstanstalten, (1901). M. 4.—.

Worms.

— **Beckmann's** Führer durch Worms a. Rh. Bearb. von Prof. Dr. Weckerling. schmal gr. 8⁰. IV, 93 S. mit fünffarb. Stadtplan, 8 Kunstbeilagen u. vollständ. Strassenführer. Stuttgart, Klemm & Beckmann, (1902). M. —.75.

Würzburg.

— **Albrecht,** Rudolf. Führer durch Würzburg. Mit Abbildgn., e. Ansicht

der Stadt v. 1644 u. e. Stadtplan. 32 S. 8⁰. Rothenburg o/T., Rud. Albrecht, (1902). M. —.60.

— **Gurlitt,** Cornelius. Historische Städtebilder. I. Serie. 2. Hft.: Würzburg. gr. Fol. 30 Lichtdr.-Taf. m. 32 S. illustr. Text. Berlin, E. Wasmuth, 1902. In Mappe M. 35.—.

Wulveringen.

— **Merghelynck,** Arthur. Une page d'histoire de la féodalité au pays de Furnes. Le fief-manoir dit „Le château de Beauvoorde" à Wulveringhem (1408—1900). Son origine probable, sa chronique, ses possesseurs, sa description, etc.; suivi d'études archéologiques et généalogiques sur les anciens lignages flamands van Wulveringhem, de Valuwe, Crucemeet, de Crane (aux fermaux), van den Bampoele, van Rye, de Hertoghe (au rencontre de cerf) et des généalogie et descendance de la maison chevaleresque de Bryarde, originaire du quartier de Cassel en Flandre. Ouvrage étayé de quatre-vingt-treize pièces justificatives, orné de trente-quatre plans, vues et illustrations en photogravure, dressé sur titres et publié par A. M., écuyer, propriétaire et restaurateur du château de Beauvoorde, membre du conseil héraldique de Belgique, bourgemestre de la commune de Wulveringhem. Bruges, J. Houdmont-Carbonez, 1900—1901. 2 vol. in-4⁰, 457 p. et 545 p., figg. et gravv. hors texte. fr. 20.—.

Zürich.

— Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich. Herausgegeben von einer Kommission der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, bearbeitet von Dr. J. Escher und Dr. P. Schweizer. Bd. V. 2. H. Zürich, Fäsi & Beer, 1901.

Sammlungen.

Abendmuseen und Sammlungen. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 456.)

Abendmuseen und Schausammlungen. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 453.)

Amateur, L', revue des arts, musées, collections, expositions. 1re année. No. 0. 1902. In-4 à 2 col., 10 p. avec. grav. et couverture. Paris, imprim.-édit. Manzi, Joyant et Ce. Un numéro, 2 fr.

Arts, Les, revue mensuelle des musées, collections, expositions. 1re année. No. 1. Janvier 1902. In-4, 32 p. avec grav. et couverture. Asnières (Seine), imprim. Manzi, Joyant et Ce. Paris 24, boulevard des Capucines. Abonnement annuel: Paris, 22 fr.; départements, 24 fr.; étranger, 28 fr. Un numéro, 2 fr.; étranger, 2 fr. 50.

Bericht über die Thätigkeit der Altertums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz. (Bonner Jahrbücher, 108—9, 1902, S. 364.)

Cim, Albert. Une bibliothèque. L'Art d'acheter les livres, de les classer, de les conserver et de s'en servir; par A. C., bibliothécaire du sous-secrétariat d'Etat des postes et télégraphes. Petit in-8, XII, 489 pages. Paris, imprimerie Lahure; libr. Flammarion. 1902. 10 fr. [Il a été tiré 40 Exemplaires, numérotés, dont 20 sur papier du Japon et 20 sur papier de Hollande.]

Clark, John Willis. The Care of Books. An Essay on the Development of Libraries and their Fittings, from the earliest times to the end of the 18th Century. Illust. 4to, XVIII, 327 p. Camb. Univ. Press. 18/.

Collectionneur, Le, journal bimensuel des collectionneurs d'affiches artistiques, antiquités, armes, autographes, cartes illustrées, cartes postales, gravures, etc. 1re année No. 1. 1re octobre 1901. Grand in-8 à 2 col., 16 pages. Autun (Saône-et-Loire), imprim Marcelin fils; 10, rue Saint-Christophe. Abonnement annuel: France, 2 fr.; étranger, 3 fr.

Connoisseur, Le, publication mensuelle illustrée pour collectionneurs. Vol. 1er. No. 1. (Sans date.) In-4 à 2 col., 94 pages avec grav., portraits et annonces. Paris, imprimerie Clarke et Bishop. Abonnement annuel: 20 frcs. Un numéro, 1 fr. 50.

Frimmel, Th. v. Gemäldesammlungen im Bilde. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 140.)

Galerie, La, revue des musées, collections, expositions. 1re année. No. 0. Janvier 1902. In-4 à 2 col., 14 p. avec grav. et couverture. Paris, imprim.-édit. Manzi, Joyant et Ce.

Abonnement annuel: Paris, 22 fr.; départements, 24 fr.; étranger 28 fr. Un numéro, 2 fr.; étranger 2 fr. 50.

Graesel, Oberbiblioth. Dr. Arnim. Handbuch der Bibliothekslehre 2., völlig umgearb. Aufl. der „Grundzüge der Bibliothekslehre, Neubearbeitung von Dr. Jul. Petzholdts Katechismus der Bibliothekslehre". Mit 125 Abbildgn. u. 22 Schrifttaf. X, 584 S. Lex. 8°. Leipzig, J. J. Weber, 1902. M. 15.—; geb. M. 18.—.

Grisar, H. Le biblioteche nell' antichità classica e nei primi tempi cristiani. (Civiltà cattolica, ser. 18, vol. 7, S. 71.)

Gr[onau]., G. Die neuen Bestimmungen für den unentgeltlichen Eintritt in die Museen Italiens. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 489.)

Grosse, Ernst. Aufgabe u. Einrichtung e. städtischen Kunstsammlung. 33 S. gr. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1902. M. —.80.

Jahrbuch der deutschen Bibliotheken, hrsg. vom Verein deutscher Bibliothekare. 1. Jahrg. IV, 158 S. 12°. Leipzig, O. Harrassowitz, 1902. M. 4.—.

Lapauze, Henry. Le droit d'entrée dans les Musées. (Revue des deux mondes, 1902, 1er février.)

Mühlke. Schleswig-Holsteinische Bauernhausmuseen. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 53 u. 60.)

Roquette, Biblioth. Adalbert. Die Finanzlage der deutschen Bibliotheken (= Sammlung bibliothekswissenschaftl. Arbeiten, hrsg. v. Prof. Univ.-Bibl. Dir. Karl Dziatzko, 16. Heft.) gr. 8°. V, 30 S. Leipzig, M. Spirgatis, 1902. M. 1.80.

Schmidkunz, Hans. Provinzielle Kunstmuseen. (Internat. Revue f. Kunst. 1902, Sp. 61, 85 u. 110.)

Aachen.

— **Kisa.** Aachener Sammler. (Die Rheinlande, März 1902, S. 12.)

— **Soldanski,** Hans. Das neue Suermondt-Museum in Aachen. (Die Rheinlande, März 1902, S. 16.)

— Suermondt-Museum. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 121.)

— — (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 45.)

Abbeville.

— **Ledieu,** Alcius. La bibliothèque d'Abbeville à l'Exposition universelle de 1900. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 21.)

Agen.

— Collection Chaudordy au Musée d'Agen. (La chronique des arts, 1902, S. 223.)

Alba.

— **Eusebio,** Prof. Federico. Il museo storico-archeologico d'Alba da' suoi principi a tutto il 1900: cronaca. Alba, tip. Sansoldi, 1901, 8°, 93 p.

Altenburg.

— **Richter,** L. M. Die Galerie Lindenau in Altenburg. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 79.)

Altona.

— **Lehmann,** [O.]. Festschrift zur Eröffnung des Altonaer Museums, zugl. e. Führer durch d. Sammlungen von Dir. Dr. [O.] L. 4°. 82 S. Altona, H. W. Köbner & Co., 1901.

— Mitteilungen aus dem Altonaer Museum. Hrsg. v. der Museumsleitg. 1902. 6 Hfte. (1. u. 2. Hft. 36 S. m. Abbildgn.) gr. 8°. Altona, J. Harder Sort. in Komm. M. 4.—.

— **Mühlke,** C. Der Neubau des städtischen Museums in Altona. (Zeitschrift f. Bauwesen, LII, 1902, Sp. 21.)

— **Wentorf.** Ein Gang durchs Altonaer Museum. (Die Heimat, Monatsschrift d. Vereins z. Pflege d. Natur u. Landeskde. in Schleswig-Holstein, 12. Jahrg., Nr. 1.)

Amsterdam.

— **Coenen,** Jr. F. Het Museum Willet-Holthuysen. (Onze Kunst, I, 3. u. 5.)

— **Jacobsen,** Emil. Neue Erwerbungen des Rijksmuseums. Nachträgliche Notizen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 451.)

— **Pit,** A. Aanwinsten van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 262.)

— **R.,** v. Rijksmuseum van Schilderijen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 80.)

Antwerpen.

— Collections de tableaux à Anvers. (Bulletin des archives d'Anvers, t. XXI, S. 294; t. XXII, S. 1.)

— **Sauvage,** L. F. Le musée Plantin, à Anvers. (La Nouvelle Revue, 1901, 15 juillet.)

— **Spiers,** R. Phené. The Plantin Museum, Antwerp. (The Architectural Review, 1902, S. 20.)

Arolsen.

— **Hadeln,** H. Frh. von. Die fürstlichen Sammlungen im Residenzschlosse zu Arolsen. (Geschichtsblätter für Waldeck und Pyrmont, Bd. 1.)

Assen.

— **Gratama,** Seerp. Provinciaal Museum te Assen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 13.)

Basel.

— **Burckhardt-Finsler,** Albert. Zweck und Ziele des Historischen Museums. (Basler-Jahrbuch, 1902.)

— **Burckhardt,** Daniel. Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts. (Basler Kunstverein, Berichterstattung über das J. 1901. Basel, Buchdruckerei M. Werner-Riehm, 1902.)

— **Ganz,** Paul. Historisches Museum Basel. Katalog Nr. III: Glasgemälde. 1901.

Berlin.

— Abendbesuch, Der, im Kgl. Kunstgewerbe-Museum. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 208.)

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen. 23. Jahrg. No. 1. [K. Museen, 1. Juli—30. September 1901.] No. 2. [K. Museen, 1. Oktober—31. Dezember 1901.] Nr. 2, Beilage: Feier zum Gedächtnis Ihrer Majestäten des hochseligen Kaisers u. der Hochseligen Kaiserin Friedrich im Kunstgewerbe-Museum am 25. Januar 1902. No. 3. [K. Museen, 1. Januar—31. März 1902.] No. 4. [I. K. Museen. 1. April — 30. Juni 1902. II. K. Zeughaus. 1. Juli 1901—30. Juni 1902.]

— **Donop,** Lionel von. Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Königl. National-Galerie. Bearbeitet von L. v. D. 8⁰. IV, 587 S. Berlin, Ernst Siegfried Mittler u. Sohn, 1902.

— **Frizzoni,** Gustavo. Ricordi di un viaggio artistico oltralpe: La galleria Kaufmann in Berlino. (L'Arte, V, 1902, S. 197 u. 290.)

— Gemälde-Galerie der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode, Hugo v. Tschudi u. a. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 16.—17. Lfg. gr. Fol. (Text S. 49—64 m. Abbildgn. u. 6 Taf. u. Text S. 1—16 m. Abbildgn. u. 6 Taf.) Berlin, G. Grote. à M. 30.—; Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—; Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—.

— Kaiser Friedrich-Museum. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 302.)

— Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1901—1902. 4⁰. 25 S. m. 1 (Lichtdr.-) Taf. u. 4 Textabbildgn. Berlin, Druck von W. Büxenstein, 1902. [Nicht im Buchhandel.]

— Katalog der Bibliothek des königl. Ministeriums der öffentlichen Arbeiten. 2. Nachtrag (1899—1901). Mit e. den Hauptkatalog u. beide Nachträge umfass. alphabet. Inhalts-Verzeichnis. XII u. S. 803—1082. gr. 8⁰. Berlin, J. Springer, 1902. M. 4.—.

— Katalog der Lipperheide'schen Kostümbibliothek. 15. u. 16. Lfg. Berl., Lipperheide. à M. 1.—.

— **Krieger,** Bogdan. Hohenzollern-Bibliotheken. Die Königliche Hausbibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, V, 2, S. 249 u. 289.)

— — Biblioth. Dr. Bogdan: Hohenzollern-Bibliotheken. Die königl. Hausbibliothek. [Erweiterter Sonderabdr. aus: „Ztschr. f. Bücherfreunde".] 28 S. m. Abbildgn. gr. Lex. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1902. M. 2.—.

— **Mackowsky,** Hans. Neue Erwerbungen in den Königlichen Museen zu Berlin. [Abteilung der italienischen Renaissanceskulptur.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 209.)

— Museen, Königliche, zu Berlin. Führer durch die Königlichen Museen am Lustgarten, mit Ausnahme der National-Galerie. Hrsg. v. der Generalverwaltung. 12. Aufl. 8⁰. VIII, 273 S. mit Plänen. Berlin, W. Spemann [jetzt: Georg Reimer], 1902. M. —.50.

— — Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums. 13. Aufl. Hrsg. v. der Generalverwaltung d. K. Museen. 8⁰. 185 S. mit 2 Plänen. Berlin, Druck u. Verlag v. Georg Reimer, 1902. M. —.50.

— — Verzeichnis der in der Formerei der K. Museen käuflichen Gipsabgüsse. Hrsg. von der General-Verwaltung. 8⁰. VI, 132 S. Berlin, gedr. in der Reichsdruckerei, 1902. [Gratis.]

— — Verzeichniss der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Schulmodelle) des Kunstgewerbe-Museums. Hrsg. von d. Generalverwaltung. 8⁰. 60 S. Berlin, gedr. W. Büxenstein, 1902. [Gratis.]

— Nouvelles des Musées étrangers: Berlin. (La Chronique des arts, 1902, S. 60.)

— Publikationen, Amtliche, der Königlichen Museen zu Berlin. 1902. 8⁰. 22 S. [Verzeichnis, auf Verlangen gratis zu beziehen von der Generalverwaltung.]

— **Schubring,** Paul. Nuovi acquisti del Museo di Berlino. (L'Arte, V, 1902, S. 51.)

— **S. L.** Aus dem Hohenzollern-Museum in Berlin. (Sprechsaal, 1902, 13.)

— — Neuerwerbungen des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. (Sprechsaal, 1902, 10.)

— Verzeichniss, Alphabetisches, der Grossbilder von Messbild-Aufnahmen. 4⁰. 7 Bl. (Berlin, Kgl. Preuss. Messbild-Anstalt, 1901.)

— **Vollmar,** H. Berliner private Kunstsammlungen. (Norddeutsche Allgem. Zeitung, 1902, Beilage Nr. 61.)

Bern.

— **Kasser,** H. Jahresbericht des Historischen Museums in Bern pro 1901. Bern, Buchdruckerei K. J. Wyss, 1902. 8⁰.

Besançon.

— **Lapret,** Paul. Catalogue des peintures et dessins du musée Jean Gigoux, à Besançon; par P. L., conservateur. In-16, VII, 62 p. Besançon, imp. Dodivers et Cᵉ. 1902.

Bologna.

— **Zironi,** Enrico. Une promenade au musée d'antiquités de la ville de Bologne. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi, 1902, 16⁰, 18 p.

Bonn.

— Berichte über die Thätigkeit der Provinzialmuseen in der Zeit vom 1. April 1900 bis 31. März 1901. I. Bonn. (Bonner Jahrbuch, 108—9, 1902, S. 351.)

Breslau.

— Bericht über das II. Etatsjahr (1. April 1900 bis 31. März 1901). Bericht über das III. Etatsjahr (1. April 1901 bis 31. März 1902). (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 179 u. 197.)

— Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, 23. Jahrg., Berlin 1902, S. XCIV.)

— Thätigkeitsbericht des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer für die Zeit vom 1. Januar 1901 bis 31. März 1902. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, 2. Bd., 1902, S. 213.)

Brünn.

— Zeitschrift des mährischen Landesmuseums. Hrsg. v. d. mähr. Museumsgesellschaft. Red.: Prof. A. Rzehak, C. Schirmeisen, Prof. J. Matzura. 1. Bd. 1. u. 2. Hft. Lex. 8⁰, III, 156 S. mit Abbildgn. Brünn, (C. Winiker), 1901. M. 3.—.

Brüssel.

— Catalogue of the picture galleries, sculptures, drawings, water-colours, etc., in the royal museum at Brussels. Gallery of old masters. Sixteenth edition. Bruxelles, Kiessling et Cⁱᵉ, 1902. In-12, 100 p. fr. —.75.

— **Destrée,** Joseph, Alex. **Hannotiau** et A. J. **Kymeulen.** Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art. Publié par J. D., conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels, A. H., artiste peintre, et A. J., photographe éditeur, à Bruxelles. 13ᵉ livr., contenant 5 pl. et 5 feuillets de texte explicatif.

— **Hymans,** Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des Beaux-Arts, 3ᵉ période, t. 27, 1902, S. 167.)

— **Rousseau,** Henry. Musée royaux des arts décoratifs et industriels. Promenade méthodique dans le musée d'art monumental, par H. R., conservateur adjoint, secrétaire de la section artistique de la Commission royale belge des échanges internationaux. Bruxelles, 1902 (imprimerie V. Chevalier, à Court-St.-Etienne). In-12, XIV, 72 p. gravv. hors texte. fr. 1.—.

— **Saey,** Maurice. Les musées de Bruxelles. (Idée libre, 1902, S. 19.)

— **Wauters,** A. J. In't muzeum van Brussel. (Kunst en leven, 1902, S. 1.)

Budapest.

— **Eber,** Ladislaus. Denkmäler unserer vaterländischen Bildhauerei. (In: A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene, Budapest 1901, S. 143.) [In ungar. Sprache.]

— — Die Gemäldegalerie des Ungarischen National-Museums in Vergangenheit und Gegenwart. (In: A Magyar Nem-

zeti Múzeum multja és jelene, Budapest 1902, S. 179.) [In ungar. Sprache.]

— **Hampel,** Josef. Die Denkmäler des späteren Mittelalters. (In: A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene, Budapest 1901, S. 104.) [In ungar. Sprache.]

— — Die Denkmäler des vaterländischen Lebens aus dem Mittelalter und der neueren Zeit. (In: A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene, Budapest 1901, S. 109.) [In ungar. Sprache.]

— Multja, A Magyar Nemzeti Múzeum, és jelene. Alapításának századik évfordulója alkalmából. Irták a Magyar Nemzeti Múzeum tisztviselői. 4⁰. XL, 384 l. Budapest, Hornyánsky V., 1902. [Vergangenheit u. Gegenwart d. Ungar. Nationalmuseums. Aus Anlass d. 100. Jahrestages seiner Gründung.]

— **Nagy,** Géza. Waffensammlung. [In: A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene, Budapest 1901, S. 148.) [In ungar. Sprache.]

Cambridge.

— **Earp,** F. R. A descriptive catalogue of the pictures in the Fitzwilliam Museum. Compiled largely from materials supplied by Sidney Colvin, keeper of prints, by F. R. E., assist. dir. 4⁰. XV, 248 p. Cambridge, Univ. Press, 1902. 15/.

Chantilly.

— **Gruyer,** F. A. Les portraits de Carmontelle. (= Chantilly, 3.) 4⁰. XIX, 388 p. Paris, Plon, 1902.

Charkow.

— **Rjedin,** E. K. J. E. Betzky und das Museum der schönen Künste und Antiquitäten der Universität Charkow. Aus den Schriften der Kais. Universität, zur Geschichte derselben. 8⁰. 23 S. Charkow, 1901. [In russ. Sprache.]

Christiania.

— Beretning om Kristiania Kunst-Industri-Museums Virksomhed i Aaret 1901. 8⁰. 85 S. med 18 Pl. Kristiania, Cammermeyers Bogh. i Kom. Kr. 1.—.

Coburg.

— **E. T.** Die Herzog Alfred-Sammlung auf der Veste Coburg. (Sprechsaal, 48.)

Czernowitz.

— Jahrbuch des Bukowiner Landes-Museums. 9. Jahrg. 1901. Red.-Comité: C. Mandyczewski, A. Mikulicz, Dr. J. Polek u. Schriftführer C. A. Romstorfer. gr. 8⁰. 155 S. m. Taf. Czernowitz, (H. Pardini), 1901. M. 4.—.

Dresden.

— **Bruckmann's** Pigmentdrucke der Königlichen Gemälde-Galerie in Dresden. 8⁰. 48 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., 1902.

— Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. 6. Aufl. XXII, 288 S. m. Plänen. 8⁰. Dresden, (H. Burdach), 1902. M. —.70.

— Guide to the royal collections of Dresden, translated by Miss C. S. Fox. 2., rev. ed. Published by authority. 8⁰. III, 302 p., pl. Dresden, (H. Burdach), 1902. M. 1.40.

— **Hantzsch,** V. Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden. (Neues Archiv f. sächs. Geschichte u. Altertumskunde, 23. Bd., 3. u. 4. Heft.)

Florenz.

— **Gr[onau],** G. Die neuen Säle der Uffizien. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 216.)

— **Mazzatinti,** G. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Vol. IX-X (R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Forli, tip. L. Bordandini, 1899—1901, in-4, 2 voll.

— Nouvelles des Musées étrangers: Florence. (La Chronique des arts, 1902, S. 60.)

— **Ridolfi,** E. Le Gallerie di Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 9.)

— **Schubring,** Dr. Paul. Florenz. I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien u. des Palazzo Pitti. Moderner Cicerone. VIII, 152 S. m. 100 Abbildgn. 12⁰. Berlin, Union, (1902). Geb. M. 2.50.

Fulda.

— **Falk,** Franz. Beiträge zur Rekonstruktion der alten Bibliotheca fuldensis und Bibliotheca laureshamensis. Mit einer Beilage: Der Fuldaer Handschriften-Katalog aus dem 16. Jahrh. Neu hrsg. u. eingeleitet von Carl Scherer. (= Centralblatt für Bibliothekswesen, XXVI. Beiheft.) gr. 8⁰. III, 112 S. Leipzig, O. Harrassowitz, 1902. M. 5.—.

Gent.

— Nouvelles des Musées étrangers: Gand. (La chronique des arts, 1901, S. 251.)

— Société des amis du musée de Gand. Rapport de la commission administrative pour l'année 1900—1901 et liste des membres au 1er décembre 1901. Gand, A. Siffer, 1901. In-8⁰, 19 p. fr. —.50. [Le rapport est dû à M. Joseph de Smet-Duhayon, secrétaire.]

Göteborg.

— **Lagerberg,** Carl. Ur Göteborgs Konstsamlingar. 1 : a hft. 4⁰. 8 pl. Göteborg, Wald. Zachrissons boktr. Kr. 1.—.

Graz.

— Landesmuseum Joanneum, Steiermärkisches, in Graz. (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 500.)

Gripsholm.

— **Nordensvan,** G. Gripsholm och dess konstskatter. Fol. 184 S. med 171 bilder i färgtryck, radering, ljustryck och autotypi. Stockholm, Iduns boktr. (Utgafs i och för Pressens lotteri.) Kr. 30.—.

Haag.

— **Martin,** W. Mauritshuis te 's Gravenhage. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 12, 95 u. 263.)

Haarlem.

— **Gonnet,** C. J. Het Stedelijk Museum te Haarlem. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 266.)

Hamburg.

— **Faulwasser,** Jul. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Zum Tage seines 25 jährigen Bestehens, dem 30. September 1902. (Kunstgewerbeblatt, 1902, S. 225.)

— **Jaffé,** Albert. Miniaturen-Katalog, zusammengestellt von A. J.· Fol. XI, 25 S. mit 75 Tafeln. Hamburg, Verlag u. Lichtdruck von Knackstedt & Näther (1902).

— Museum, Das Hamburgische, für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns. 8⁰. 436 S. Hamburg, gedruckt im Auftrage des Hamburgischen Staates (Boysen & Maasch), 1902. M. 5.—. [Nicht im Buchhandel.] [Inhalt: 1. A. Lichtwark, Brinckmanns Leben. 2. K. Hagen, Prähistorisches u. Ethnographisches. 3. K. Purgold, Die Antiken. 4. W. v. Seidlitz, Die japanische Kunst. 5. O. Kümmel, Japanische Lacke. 6. Sh. Hara, Die japanischen Schwertzieraten. 7. P. Krohn, Japanische Keramik. 8. Chr. Been, Japanische Körbe. 9. W. v. Seidlitz, Der japanische Holzschnitt. 10. G. Pauli, Hamburgische Baureste. 11. H. Nirrnheim, Hamburgische Musikinstrumente. 12. J. Heckscher, Die Hamburgensien-Sammlung. 13. R. Stettiner, Die Vierlande. 14. O. Schwindrazheim, Das Alte Land. 15. O. Lehmann, Die Wilstermarsch. 16. R. Mielke, Der Bauernschmuck. 17. B. Olsen, Die Minnegaben. 18. R. Graul, Der Pariser Saal. 19. E. Hannover, Munthes Teppich „Nordlichtstöchter". 20. H. Lüer, Die Schmiedeeisen-Arbeiten. 21. G. v. Neumayer, Die astronomischen Instrumente. 22. K. Steinacker, Die Silberarbeiten. 23. A. Schnütgen, Das Reliquiar aus Herwardeshude. 24. A. Kurzwelly, Die Bestecksammlung. 25. A. Goldschmidt, Drei Elfenbein-Madonnen. 26. P. Rée, Süddeutsche Holzschnitzereien. 27. G. Brandt, Niederdeutsche Holzschnitzereien. 28. A. Matthaei, Die Holländischen Schränke. 29. R. Borrmann, Orientalische Keramik. 30. O. v. Falke, Töpferarbeiten der Renaissance. 31. E. Schwedeler-Meyer, Die Delfter Fayencen. 32. A. Brüning, Die französischen Fayencen. 33. H. v. Trenkwald, Die oberdeutschen Fayencen. 34. F. Schlie, Die niederdeutschen Fayencen. 35. J. Lessing, Das Porzellan. 36. G. E. Pazaurek, Das Glas. 37. A. Brinckmann, Das Leder. 38. H. Frauberger, Die Gewebesammlung. 39. E. v. Ubisch, Die Spitzen. 40. P. Jessen, Die graphischen Sammlungen. 41. W. Weimar, Die Denkmäler-Inventarisation. 42. H. Angst, Die Abwehr von Fälschungen.]

Hannover.

— **Stier,** H. Das neue Provinzial-Museum zu Hannover. (Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 1.)

Heiligenkreuz.

— **Meier,** Biblioth. P. Gabriel, O. S. B. Der Bibliothekskatalog des Stiftes Heiligenkreuz vom J. 1374. Aus der Handschrift v. St. Gallen hrsg. [Aus: „Archiv f. österr. Gesch."] gr. 8⁰. 17 S. Wien, C. Gerold's Sohn in Komm., 1901. M. —.50.

Hermannstadt.

— **Voll,** Karl. Die Gemäldegalerie in Hermannstadt. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 36.)

Hildesheim.

— Bericht des Museumsvereins oder Vereins für Kunde der Natur und der Kunst im Fürstenthum Hildesheim und in der Stadt Goslar, vom 1. Januar 1899 bis 31. Dezember 1901. 8⁰. 71 S. mit 6 Taf., 7 Autotypien im Text u. 2 Plänen. Hildesheim, Druck von Gebr. Gerstenberg, 1902.

Jena.

— Jahresbericht des städt. Museums. (Jenaer Jahrbuch, I, 1901, S. 40.)

Karlsruhe.

— **Eyth,** H. Ein Gang durch die Gemäldesammlung der Karlsruher Kunsthalle. Beschreibung von Gemälden alter u. neuer Meister u. Einführg. in das Verständnis derselben. Ausgewählt u. verf. 95 S. m. 6 Abbildgn. u. 1 Plan. 8⁰. Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdr., 1902. M. —.75.

— **Obser,** K. Zur Geschichte der Karlsruher Gemäldegalerie. (Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., 17. Bd., Heft 2.)

— Veröffentlichungen der grossherzogl. badischen Sammlungen f. Altertums- u. Völkerkunde in Karlsruhe u. des Karlsruher Altertumsvereins. 3. Hft. 1902. VII, 86 S. mit Abbildgn. u. 6 Taf. gr. 4⁰. Karlsruhe, G. Braun'sche Hofbuchdr., 1902. M. 5.—.

Kaufbeuren.

— **Mielke,** Robert. Das Allgäuer Bezirksmuseum in Kaufbeuren. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 98.)

Köln.

— **Keysser,** Stadtbibl.-Dir. Dr. Adolf. Mittheilungen üb. die Stadtbibliothek in Coeln. 1602—1902. Führer f. ihre Besucher. Mit 4 Taf. in Autotyp. u. 1 Fksm. in Strichätzg. VI, 26 S. gr. 8⁰. Köln, M. Du Mont-Schauberg, 1902. M. 1.20.

— Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln. 8⁰. XIV, 272 S. Cöln, Cölner Verl.-Anst., 1902.

— **Simchowitz,** S. Wanderungen und Wandlungen in Kölnischen Museen. (Die Rheinlande, Dezember 1901, S. 9.)

Königgrätz.

— Pojednání Prumyslového a Historického Musea pro severovýchodní část' království českého v Hradci Králové. Čis. 8. Výrobky keramické nejstarší a nové. Napsal Prof. A. Haškovec. Nákladem prům. musea pro severovýchodní část' král. českého v Hradci Králové. Tiskem Bratří Peřinů. I. Cást technologická. (Abhandlungen des Gewerbe- u. histor. Museums in Königgrätz. Nr. 8: Keramische Erzeugnisse.) Lex.-8⁰. 163 S. Prag, Fr. Řivnáč in Komm., 1902. Kr. 2.40.

Kopenhagen.

— **Hannover,** Emil. Die Sammlung Hirschsprung. (Kunst u. Künstler, Monatsschrift, I, S. 147.)

— **Müller,** Sigurd. Eine neue Stiftung Carl Jacobsen's. (Kunstchronik, N. F., 1901—02, XIII, Sp. 11.)

Leiden.

— **Overvoorde,** J. C., en W. **Martin.** Stedelijk Museum te Leiden. [19] afbeeldingen in lichtdruk van eenige der voornaamste kunstwerken, met verklarenden tekst door J. C. O. en W. M. Afl. 1—2. (VIII, 16 S. m. 6 pltn.) gr. 4⁰. Leiden, Blankenberg & Co. Compl. in 6 afl. à f. 1.25.

— — Het Stedelijk Museum te Lakenhal te Leiden. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 95.)

Leipzig.

— **Thieme,** Ulrich. Sammlung Jul. Otto Gottschald in Leipzig. 4⁰. 33 S. mit 18 Tafeln. Leipzig, Druck von Breitkopf und Härtel, 1901.

Lindau.

— **Schobinger,** Vereinsbibnioth. Lehr. Eugen. Katalog der Bibliothek des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung in Friedrichshafen. 2. Aufl. gr. 8⁰. VII, 128 S. Lindau, J. Th. Stettner in Komm., 1902.

Locko Park.

— **Richter,** Jean Paul. Catalogue of Pictures at Locko Park. 4to. Bemrose. 12/6.

London.

— Administration, The, of the National Gallery. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 165.)

— Artist's Room, The, at the National Portrait Gallery. (The Magazine of art, 1902, S. 123.)

— **Bredius,** A. De „Old Masters" in de Royal Academy te London. (De Nederlandsche Spectator, 1902, No. 11, 13 en 14.)

— British Museum. Annual Report and Accounts for 1901—02. 9d.

— Catalogue, A, of books added to the library of the Royal Academy of

Arts, London, between 1877 and 1900. (Hrsg.: William Frederick Yeames, Librarian.) 8⁰. 197 S. (London), W. Clowes & Sons, 1901.

Cook, Edward T. A Popular Handbook to the National Gallery, including, by Special Permission. Notes collected from the Works of John Ruskin. Vol. I, Foreign Schools, with Preface by John Ruskin. 6th ed. Revised and Rearranged throughout. Vol. 2, British Schools. Cr. 8vo. Macmillan.

— **Cook,** Herbert. Trésors de l'art italian en Angleterre: IV. La collection Wallace. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 441.)

— **Dalton,** O. M. Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the departement of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum. 4⁰. XXIV, 186 p. London, printed by order of the trustees (sold at the British Museum), 1901.

— **Degener,** H. A. L. Die Bibliothek des British Museum. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 1.)

— Drawings by Old Masters at Carfax Gallery. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 153.)

— **Erskine,** Steuart. The Duke of Westminster's Collection at Grosvenor House. (The Connoisseur, I, 1901, S. 209.)

— Exhibition, The historical, of „British Monarchs" at the New Gallery. (The Magazine of art, 1902, S. 252.)

— **Fanchiotti,** G. I Manoscritti Italiani in Inghilterra. Serie i. Londra—11 Museo Britannico. Vol. 3. La Collezione Cotton. Imp. 8vo, 121 p. Salvatore Marino (Caserta). Lire 4.—.

— **H[am]p[e]l.** Londoni múzeumok. (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 89.)

— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. (La Chronique des arts, 1901, S. 317.)

— **H(eseltine),** J(ohn) P(ostle). Drawings by Claude Gellée, called le Lorrain, in the Collection of J. P. H. 4⁰. 38 Taf. Reproduced by the Autotype Company, London 1901. [Nicht im Handel.]

— — Original drawings by British painters in the Collection of J. P. H. 4⁰. 55 Taf. Reproduced by the Autotype Company, London 1902. [Nicht im Handel.]

— — Reproductions of original drawings in colours from the collection of J. P. H. 4⁰. 23 farb. Tafeln. Reproduced by Messrs. André & Sleigh, Limited Bushey, Herts, 1903. [Nicht im Handel.]

— **Latour.** Von der Wallace Collection in Hertford House. (Kunst u. Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 519.)

— **Miller,** Frederick. Pictures in the Wallace Collection. With Illusts. Fol., VIII, 227 p. Pearson. 10/6.

— National Gallery, The. (Trafalgar Square). Illust. Catalogue. Fcap 8vo, 128 p. Cassell. 6d.

— Rariora. Being Notes of Some of the Printed Books, Manuscripts, Pottery, &c., &c. Collected (1858—1900) by John Eliot Hodgkin. 3 vols. 4to, 144, 302, 288 p. Low. 84/.

— **Richter,** J. P. Das Wallace-Museum in London. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, S. 295.)

— **Roldit,** Max. The Picture Collection of Sir Charles Tennant, Bart. (The Connoisseur, I, 1901, S. 3.)

— Royal Portraits at the New Gallery. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 185.)

— **Temple,** A. G. The Wallace Collection (Paintings) at Hertford House. (Great English Collections.) 10 parts. Each part containing one Plate in colours, and nine Plates in the same tint. Two Portfolios will be issued for the whole work. Limited to 250 copies, including those for presentation. 4to. Goupil. — Subs. only received for the entire work. Lstr. 40.

— **Villars,** Paul. La collection de M. Alfred de Rothschild. (Les Arts, Revue mensuelle des Musées, Collections, Expositions, 1902, No. 1, S. 4; No. 2, S. 15.)

— **Voll,** Karl. Die Grossvenor-Galerie. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 48.)

— — Die Meisterwerke der National Gallery zu London. 222 Kunstdr. nach den Orig.-Gemälden. Mit einleit. Text v. Dr. K. V. XX, 210 S. Lex. 8⁰. München, F. Hanfstaengl, (1902). Geb. M. 12.—.

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. Capi d'arte appartenenti alla duchessa Josephine Melzi D'Eril-Barbò, descritti. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche, 1901, in-4 fig., 193 p. e 16 tav.

— **Steinmann,** Ernst. Die Galerie Crespi in Mailand. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 513.)

Mans, Le.

— Catalogue de la bibliothèque du cercle de l'Union artistique. Grand in-8 à 2 col., III, 389 p. Le Mans, imp. de l'Institut international de bibliographie scientifique. Paris, libr. de la même maison. 1901.

Marienburg.

— **Bahrfeldt,** Dr. Emil. Die Münzen- u. Medaillen-Sammlung in der Marienburg. Bearb. unter Mitwirkg. v. Geheimr. Dr. Jaquet u. Pred. Schwandt. I. Bd.: Münzen u. Medaillen der Prov. Preußen vom Beginn der Prägg. bis zum Jahre 1701. Mit 11 Münztafeln u. zahlreichen Abbildgn. im Texte. gr. 4⁰. VII, 210 S. Danzig, (Berlin, W. H. Kühl), 1901. M. 22.—.

Mülhausen.

— Sammlung, Die, Gustav Bader in Mülhausen i. E. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1902, Mai.)

München.

— **Bassermann-Jordan,** E. Die Waffensammlung des bayerischen National-Museums in München. Ein Ueberblick. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, 1902, S. 283.)

— **Christ,** Konservat. W. Führer durch das k. Antiquarium in München, unter Mitwirkg. v. H. Thiersch, K. Dyroff u. L. Curtius. (Amtliche Ausg.) 8⁰. 124 S. m. 7 Taf. München, A. Buchholz in Komm., 1901. M. 1.—.

— Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München. Neue offic. Ausgabe. 4. Aufl. 8⁰. 162 S. München, Bayer. Nationalmuseum, 1902.

— **Koetschau,** Karl. Ein Nachwort [zu E. Bassermann-Jordan, Die Waffensammlung des bayer. National-Museums], zugleich eine museumstechnische Skizze. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, 1902, S. 286.)

— Neubau, Der, des bayerischen Nationalmuseums in München. Hrsg. m. Genehmigg. des königl. Staatsministeriums des Innern f. Kirchen- u. Schulangelegenheiten. XI, 88 S. m. Abbildgn. u. 82 Taf. 45×34 cm. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1902. Geb. M. 70.—.

Münster.

— **Neumeister,** Reg.-Baumstr. Prof. A. Museum für Münster. (= Deutsche Konkurrenzen, XIV. Bd., 5. Heft, Nr. 161.) gr. 8⁰. 32 S. mit Abbildgn. Leipzig, Seemann & Co., 1902.

Neapel.

— **Colonna,** Ferdinando. Il museo civico di Napoli nell'ex monastero di S. M. in Donnaregina e scoperte di antichità in Napoli dal 1898 a tutto agosto 1901: seguito al volume Scoperte die antichità in Napoli dal 1876 a tutto il 1897, con cenni delle scoperte anteriori e ricordi storico-artistico-topografici. Napoli, tip. F. Giannini e figli, 1902, 4⁰, 144 p.

— **Croce,** Benedetto. Relazione della commissione per la sistemazione de' locali del Museo e della biblioteca nazionale di Napoli. Napoli, tip. F. Sangiovanni, 1902, 8⁰. 19 p. e 4 tav.

— **Ferrante,** Don. La quadreria dei Principi di Avellino. (Napoli nobilissima, XI, 1902, S. 158 u. 173.)

— **Filangieri di Candida,** A. La Galleria Nazionale di Napoli. Documenti e ricerche. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 208.)

— **Pais,** Ettore. Il riordinamento del museo nazionale di Napoli. Parte I. Il memoriale della r. accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli. Napoli, stab. tip. Pierro e Veraldi, 1902, 8⁰, 30 p.

— **Spinazzola,** Vittorio. Guida del Museo di S. Martino (di Napoli). Portici, Stab. tip. vesuviano 1901, in-16, 63 p.

— **St[einmann].,** E. Die Neuordnung des Museums zu Neapel. (Kunstchronik, N. F., III, 1901—02, Sp. 439.)

New York.

— **Petit,** Ch. Collection de M. Pierpont Morgan. (Revue de la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie, 1901, Octobre.)

Nordhausen.

— Festschrift zur 25jährigen Jubelfeier des städtischen Museums in Nordhausen. (I. Hermann Heineck: Urkundliche Geschichte des städt. Museums [1876 — 1901]. — II. Paul Rausch: Führer durch das städt. Museum.) 8⁰. 56 S. Nordhausen, C. Haacke in Komm., 1901. M. —.50.

Nürnberg.

— **Bösch,** Hans. Die Jubelfeier des Germanischen Museums in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 57.)

— **Bulle,** Oskar. Das fünfzigjährige Jubelfest des Germanischen Museums.

(Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 135.)

— **Ermisch,** Hubert. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. (Dresdner Anzeiger, Montags-Beilage, 2. Jahrg., Nr. 23.)

— Feier, Die, des fünfzigjährigen Bestehens des germanischen Nationalmuseums. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1902, Nr. 2., S. XIX.)

— **Groos,** W. Dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. (Das Deutschthum im Auslande, 1902, Juni.)

— **Hampe,** Konservat. Biblioth. Dr. Thdr. Das germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift zur Feier seines 50jähr. Bestehens, im Auftrage des Direktoriums verf. (Buchschmuck gezeichnet v. Geo. Kellner.) 150 S. m. 23 z. Tl. farb. Taf. gr. Fol. Leipzig, (J. J. Weber, 1902). M. 12.—. [Inhalt: 1. Vorgeschichte. 2. Das German. Museum unter dem Freiherrn von Aufsess, 1852 bis 1862. 3. Die Krisenjahre, 1862 bis 1866. 4. Das Museum unter August von Essenwein, 1866 bis 1892. 5. Das letzte Jahrzehnt, 1892 bis 1902. Anhänge.]

— **H[am]p[e]l.** A Germán Muzeum Nürnbergben. (Archaeologiai Értesítő, XXII, Budapest 1902, S. 379.)

— Jubelfeier, Die, des Germanischen National-Museums in Nürnberg. (Tägliche Rundschau, Unterhaltungsbeilage, Berlin 1902, Nr. 131, 135 u. 136.)

— **Lg.,** E. Jubelfeier des Germanischen Museums. (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 376.)

— **Montandon,** Marcel. Correspondance de Nuremberg. Le cinquantenaire du Musée germanique. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 206.)

— Museum, Das Germanische, und die deutsche Kunst. (Der alte Glaube, 3. Jahrg., Nr. 42.)

— Sammlungen, Die Kunst- und Kulturgeschichtlichen, des Germanischen Museums. Wegweiser f. d. Besucher. 8⁰. 212 S. Nürnberg, Germanisches Museum, 1902.

— **Schulz,** Dr. Die fünfzigjährige Jubelfeier des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 310.)

— **Simon,** K. Das Germanische Nationalmuseum. (Die Woche, 4, Jahrg., Nr. 24.)

— **Tille,** A. Das Germanische Museum. (Deutsche Geschichtsblätter, 3. Bd., 10. Heft.)

— **Uhde-Bernays,** Hermann. Das germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852—1902. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 200.)

Paris.

— Acquisitions, Nouvelles, du Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1902, S. 215.)

— Au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1901, S. 259.)

— **Beaurepaire,** Edmond. Causeries anecdotiques sur les monuments de Paris. I : le Louvre et les Tuileries (première partie). Préface de G. Lenôtre. Petit in-8, XIII, 227 p. et grav. Paris, imprim. Moreau et Ce; librairie Sevin et Rey. 1901. 2 fr. 50. [Il a été tiré 25 exemplaires, numérotés, sur papier de Hollande.]

— Collection de monnaies et médailles d'Alsace, formée par Henri Meyer et donnée au département des Médailles et antiques de la Bibliothèque nationale par M. Carlos de Beistegui, en 1902. Grand in-8, XII, 32 p. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, libr. Rollin et Feuardent. 1902.

— **Frantz,** Henri. The new room at the Louvre. The Adolphe de Rothschild Collection. (The Magazine of art, 1902, S. 493.)

— **Guiffrey,** Jean. Acquisti e riordinamenti del Louvre. (L'Arte, V, 1902, S. 49.)

— — Dono di M. De Vandeuil al Museo del Louvre. — Nuovi acquisti del Louvre. (L'Arte, V, 1902, S. 255.)

— — Projet de création d'un musée de tapisseries. (L'Ami des monuments, XVI, S. 186.)

— Legs, Le, de la Collection Dutuit à la Ville de Paris. (La Chronique des arts, 1902, S. 215.)

— — des collections Dutuit à la ville de Paris. (L'Ami des monuments, XVI, S. 168.)

— — Beugnot. (La Chronique des arts, 1902, S. 66.)

— — Thomy Thiéry au Louvre. (La Chronique des arts, 1902, S. 11 u. 43.)

— **Marcou,** P. Frantz. La donation Adolphe de Rothschild au Musée du Louvre. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 265.)

— **Migeon,** Gaston. La collection de M. Edmond Foulc. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, IV, S. 2; V, S. 11.)

— — La collection de M. le Baron de Schlichting. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VI, S. 6.)

— — Les accroissements des musées. Le legs Adolphe de Rothschild au Louvre. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, II, S. 8.)

— — Les accroissements des musées: Musée du Louvre. (Les Arts, Revue mensuelle des Musées, Collections, Expositions, 1902, No. 1, S. 15.)

— **Milés,** Roger. Les Chefs-d'oeuvre de la collection Thomy-Thiéry. (La Revue illustrée, 1902, 1 février.)

— **Molinier,** Emile. Catalogue de la donation de M. le baron Adolphe de Rothschild au Musée national du Louvre; par E. M., conservateur des musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre. Précédé d'un avant-propos par Henry Roujon, directeur des beaux-arts, membre de l'Institut. In-fol., 41 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. E. Lévy. 1902.

— Musées, Les, nationaux en 1901. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 241.)

— **Omont,** Henri. Catalogue des manuscrits Ashburnham-Barrois acquis en 1901 par la Bibliothèque nationale, publié par H. O., membre de l'Institut, conservateur du département des manuscrits. In-8, 124 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Leroux. 1902. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 62 et 63).]

— — Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque nationale; par H. O., avec la collaboration de C. Couderc, L. Auvray et Ch. de La Roncière. Anciens petits fonds français (II : nos 22885-25696 du fonds français), par C. Couderc et Ch. de La Roncière. In-8, XVIII, 673 p. Le Puy, impr. Marchessou. Paris, libr. Leroux. 1902. 10 fr.

— **Quentin-Bauchart.** Souvenir de la visite au musée Galliera: son historique. (L'Ami des monuments, XVI, 1902, S. 291.)

— **Robiquet,** Jean. Le Musée Carnavalet. (Le Monde moderne, 1901, novembre.)

— **Vicaire,** Georges. La collection Dutuit. (Bulletin du bibliophile, 1902, S. 557.)

Pittsburgh.

— Celebration, The Seventh, of Founder's Day at the Carnegie Institute, Pittsburgh, PA. Thursday, November 6, 1902. 8°. 36 S. mit Tafeln.

Provins.

— **Bellanger,** Justin. Notice sur la bibliothèque de Provins; par J. B., conservateur de la bibliothèque et du musée de Provins. Petit in-8, 20 p. Meulan, imp. Réty. 1902.

Rom.

— **Bariola,** Giulio. R. Galleria nazionale d'arte antica in Roma. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 355.)

— **Bencivenga,** T. A description of the Vatican picture galleries. Roma, tip. cooperativa Sociale, 1902, 16°. 64 p.

— **C. A. P.** L'acquisition de la galerie Borghèse par le gouvernement italien. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 5.)

— Catalogo delle pitture e sculture della galleria Colonna [in Roma]. Roma, officina poligrafica Romana, 1902, 16°, 48 p. L. 1.—.

— **Cervesato,** Arnaldo. Galleria Borghese. (Natura ed Arte, 1901, Nr. 4.)

— **Gerspach.** Le musée de la Villa Borghese. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, III, S. 26.)

— **Massi,** J. H. Description abrégée des musées pontificaux de sculpture antique greque et romaine, avec addition des musées grégorien-étrusque et égyptien, des salles Borgia, des monuments assyriens, des tapisseries de Raphaël et des cartes géographiques d'Italie. Roma, Tip. della società del Divin Salvatore, 1901, in-16, 104 p. L. 1.50.

— **Mau,** August. Katalog der Bibliothek des kaiserl. deutschen archäologischen Institus in Rom. II. Bd. Die Altertümer nach Classen. Die Altertümer nach ihrem Inhalt. Epigraphik. Numismatik. Antiquitäten. Christliche Altertümer. Register. Gr. 8°. XV, 615 S. Rom, Loescher & Co., 1902. M. 4.—.

— **Modigliani,** Ettore. The Borghese Museum and Gallery. (The Connoisseur, II, 1902, S. 171.)

— Nouvelles des Musées étrangers: Rome. (La Chronique des arts, 1901, S. 251.)

— **Rusconi,** Art Jahn. La Galerie Nationale Romaine: Galerie Corsini. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VIII, S. 17.)

St. Gallen.

— Berichte über die Stadtbibliothek und die Sammlungen im städtischen Museum. Beilage zum Bericht des Verwaltungsrates der Genossengemeinde der Stadt St. Gallen vom 1. Juli 1900 bis 30. Juni 1901. Darin: III. Historische Sammlung. Berichterstatter: Prof. Dr. Egli.

Solothurn.

— Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn. 4°. Solothurn, Buch- u. Kunstdruckerei Union, 1902. [Inhalt: 1. Fr. Lang, Geschichtliche Notizen über die Gründung des Museums und des Saalbaues. 2. E. Schlatter, Der Bau des Museums und des Saalbaues. 3. F. A. Zetter-Collin, Geschichte des Kunstvereins der Stadt Solothurn u. seiner Sammlungen. 4. E. Tatarinoff, Ein Gang durch die historisch-antiquarische Abteilung.]

— Festschrift des Kunstvereins der Stadt Solothurn für seine Freunde und Mitglieder anlässlich der Eröffnung des Museums, Mai 1902. Solothurn, Union, 1902.

— Museum der Stadt Solothurn. Supplement zum Interimskatalog der Kunstabteilung. Solothurn, Druckerei Brugger & Gigandet, 1901.

Stockholm.

— **Goethe,** Geo. Gemälde und Skulpturen des Nationalmuseums zu Stockholm. 80 Taf. in Lichtdr., ausgeführt v. der lithograph. Anstalt des schwed. Generalstabs. gr. Fol. Text v. Dr. G. G. Uebers. v. L. Schard. IV, 60 S. Lex. 8°. München, H. Helbing, 1902. M. 110.—; in Mappe M. 120.—.

— Meddelanden från Nationalmuseum, Nr. 26. Statens Konstsamlingars tilväxt och förvalting 1901. Underdånig Berättelse afgifven af Nationalmusei Intendent. 8°. 37 S. Stockholm, Centraltryckeriet, 1902.

Strassburg.

— **Gass,** Dr. Josef. Strassburgs Bibliotheken. Ein Rück- und Ueberblick auf Entwicklg. u. Bestand. gr. 8°. VIII, 82 S. Strassburg, F. X. Le Roux & Co., 1902. M. 1.50.

— **L.** Aus dem Strassburger Denkmalsarchiv. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1902, Juni.)

Stuttgart.

— Führer durch die K. Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Herausgegeben von der Direktion. 8°. VIII, 51 S. Stuttgart, Druck von W. Kohlhammer, 1902.

Tiefurt.

— **Walther,** Kuno. Tiefurt, der Herzogin Anna Amalia Musenheim. Ein Führer u. Erinnerungsblatt, m. Plan u. Lichtbildern. IV, 63 S. 12°. Weimar, H. Böhlau's Nachf., 1902. Geb. M. 1.—.

Trier.

— Berichte über die Thätigkeit der Provinzialmuseen in der Zeit vom 1. April 1900 bis 31. März 1901. II: Trier. (Bonner Jahrbücher, 108—9, 1902, S. 358.)

— Zum 25 jährigen Bestehen des Provinzialmuseums zu Trier. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 147.)

Varese.

— **L. B.** Il museo d'arte recentemente ordinato alla Madonna del Monte, sopra Varese. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 8.)

Venedig.

— **Cantalamessa,** Giulio. La R. Galleria di Venezia. (Le Gallerie nazionali italiane, V, 1902, S. 22.)

— **Wolf,** A. Neues aus Venedig. [Museo civico.] (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 88.)

Versailles.

— **R. G.** Au Musée de Versailles. La nouvelle galerie du XVIIIe siècle. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 134.)

— Salle, Une nouvelle, du XVIIIe siècle au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1902, S. 123.)

Vorau.

— **Lampel,** Theodorich. Die Incunabeln und Frühdrucke bis zum Jahre 1520 der Bibliothek des Chorherrnstifts Vorau. 8°. VI, 294 S. Wien, Leo-Gesellschaft, 1901.

Weimar.

— **Ruland,** Geh. Hofr. Dr. Carl. Das Goethe-Nationalmuseum zu Weimar. 3 Aufl. 8°. 32 S. Erfurt, C. Villaret, (1901). M. —.50.

Wells.

— **Church,** C. M. Notes on the Buildings, Books, and Benefactors of the Library of the Dean and Chapter of the Cathedral Church of Wells. (Archaeologia, Vol. 57, P. 2, S. 201.)

Wien.

— Besuch, Der, der gräflich-Harrachschen Gemäldegallerie. (Monatsblätter

des wissenschaftl. Club in Wien, 23. Jahrg., Nr. 2.)

— Erwerbungen der Kaiserlichen Sammlungen im Jahre 1901: Münzen- und Medaillensammlung; Sammlung kunstindustrieller Gegenstände; Gemäldegalerie des Allerhöchst. Kaiserhauses; Kupferstichcabinet der Hofbibliothek. (Kunst und Kunsthandwerk, V, 1902, S. 156.)

— **Frimmel,** Theodor von. Die Galerie Czernin. (Neue Freie Presse, Wien 1902, Nr. 13471.)

— Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des k. k. Hauptmünzamtes in Wien. 2. Bd. (IV u. S. 225–618 m. 8 Taf.) Fol. Wien, (Hof- u. Staatsdruckerei), 1902. M. 5.—.

— **Montandon,** Marcel. Correspondance de Vienne. Les dernières acquisitions des collections impériales. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 190.)

— Rückblick zur Geschichte der fürstlich Liechtenstein'schen Gemäldegallerie. (Monatsblätter d. wissenschaftl. Club in Wien, 23. Jahrg., Nr. 2.)

— **Schönbrunner,** Galerie - Inspektor Josef, und Dr. Josef **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. VI. Bd. 9—12. Lfg. VII. Bd. 1—5. Lfg. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.—.

— (**Sitte,** Camillo.) Die Ergebnisse der Vorconcurrenz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph - Museums der Stadt Wien. gr. 8⁰. 22 S. m. 30 Abbildgn. u. 4 Taf. Wien, R. v. Waldheim, 1902. M. 1.30.

— Vorschrift für die Verfassung des alphabetischen Nominal-Zettelkatalogs der Druckwerke der k. k. Hofbibliothek. Hrsg. von d. Direction. (= Vorschriften f. d. Katalogsarbeiten der k. k. Hofbibliothek, Abt. 1. Bd. 1.) 8⁰. XLIV, 96 S., 500 gez. Bl. m. 2 Beil., e. Sachreg. u. 500 Beispielen. (Vorrede: Dr. Rudolph Geyer.) Wien, Selbstverlag d. Hofbibl., 1901.

Wienhausen.

— **Vorlaender,** O. Ein Klostermuseum in der Heide. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 109.)

Wiesbaden.

— **Ritterling,** E. Verwaltungsbericht des Altertums-Museums. (Mitteilungen des Vereins für Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung an seine Mitglieder, 1901/02, S. 11, 38, 67 u. 102.)

Wörlitz.

— **Hosäus,** Wilhelm. Wörlitz. Ein Handbuch für die Besucher des Wörlitzer Gartens und der Wörlitzer Kunstsammlungen. 3. verb. u. verm. Aufl. 8⁰. 91 S. m. 5 Illustr. u. 1 Karte des Wörlitzer Gartens. Dessau, C. Dünnhaupt, 1902. M. —.80.

Zürich.

— **Angst,** H. Zehnter Jahresbericht des schweizerischen Landesmuseums in Zürich 1901. Dem Departement des Innern der schweizerischen Eidgenossenschaft erstattet im Namen der eidg. Landesmuseums-Kommission von Direktor H. A. Zürich, Druck Art. Institut Orell Füssli, 1902.

— **Karrer.** Das schweiz. Landesmuseum in Zürich. (Monatsblätter des wiss. Club in Wien, XXII, 8.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Rivista delle Esposizioni: pubblicazione mensile illustrata. Anno I, N. 1 (1.° luglio 1901). Milano, Stamp. editr. lombarda, in-folio fig., 16 p. L. —.50. L. 6 l'anno.

Alkmaar.

— **Bredius,** A. Ausstellung alter Gemälde in Alkmaar. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 36.)

— **Martin,** W. Tentoonstelling te Alkmaar. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 130.)

Antwerpen.

— **Rooses,** Max. Fifty masterpieces of Anthony Van Dyck, in photogravure selected from the pictures exhibited at Antwerp in 1899 described and historically explained, with a sketch of the life of the artist, by M. R., edited under the protection of the committee of the exhibition. Translated by Fanny Knowles. Londres, Sampson Low, Marston et Cie (imprimerie J.-E. Buschmann, à Anvers), 1900. Gr. in-4⁰, 115 p., gravv. et pll. hors texte. 92 fr.

Baden-Baden.

— **Escherich,** M. Die Jubiläums-Ausstellung in Baden-Baden. (Monatsbe-

richte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 265.)

— **Frizzoni,** Gustavo. L'Esposizione artistica della città di Baden-Baden. (L'Arte, V, 1902, S. 340.)

— Katalog, Illustrirter, der v. der Stadt Baden-Baden veranstalteten Jubiläums-Ausstellung v. Kunstwerken aus Privatbesitz im ehemaligen, jetzt der Stadt Baden gehörigen Palais Hamilton. 166 S. 8⁰. Baden-Baden (F. Spies), 1902. M. 1.70.

Berlin.

— Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—1902, Sp. 247.)

— **O. W.** Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzung am 8. November 1901. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 148.)

— — Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin am 13. Dezember 1901. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 217.)

— **Seidel,** Paul. Zwei Hohenzollern-Ausstellungen. [2: Historische Ausstellung zur Feier des K. Preuss. Kronjubiläums 1901 im Gebäude der K. Akademie der Künste.] (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 211.)

— Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft am 11. Oktober 1901. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 70.)

Bologna.

— **Belluzzi,** Raffaele, e Vittorio **Fiorini.** Catalogo illustrato dei libri, documenti ed oggetti esposti dalle provincie dell'Emilia e delle Romagne nel tempio del risorgimento italiano (Esposizione regionale in Bologna, 1888), con riproduzioni di quadri e ritratti in fototipia. Vol. III (Oggetti descritti a cura di R. B.). Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi, 1901, in-8, pag. IX, 165, 25 tav. e 3 fasc.

Brighton.

— Guide to the Church Congress and Ecclesiastical Art Exhibition held in Brighton, September 28, 30, October 1, 2, 3, 4, and 5, 1901. Including Historical and Ecclesiastical Notes on Sussex, by the Rev. Canon Benham; and Notes on the Churches of Brighton and Hove, by the Rev. Canon Deedes. With 2 Maps and numerous Illusts. The List of Readers and Speakers at the Congress, &c. Cr. 8vo. Office. 3 d.

Brügge.

— Ausstellung altniederländischer Malerei. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 509.)

— **Baes,** Edgar. Exposition d'art ancien à Bruges. (Fédération artistique, 1902, S. 321, 329 u. 337.)

— **Bertheroy,** Jean. Exposition des primitifs flamands à Bruges. (Revue hebdomadaire, 1902, 27 septembre.)

— **Bricon,** Étienne. Bruges et l'art primitif flamand. Paris 1902. In-8⁰. [Étude publiée dans La Grande revue, 1er septembre 1902.]

— Catalogue de l'exposition des primitifs flamands et d'art ancien à Bruges, du 15 juin au 15 septembre 1902. Première section: tableaux. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie, 1902. Pet. in-8⁰, XXX, 1 à 104 p., grav. hors texte. fr. 2.50.

— Congrès d'archéologie de Bruges. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 410.)

— **Dumont-Wilden,** L. L'exposition des primitifs flamands à Bruges. (Revue de Belgique, 1902, 15. August, S. 300.)

— **Durand-Gréville,** E. Correspondance de Belgique. [Primitifs flamands.] (La Chronique des arts, 1902, S. 279 u. 304.)

— **E. G.** L'exposition brugeoise des primitifs et de l'art ancien. (Bulletin des métiers d'art, 1902, S. 53.)

— Exhibition, The, of Early Flemish Art at Bruges. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 355 u. 388.)

— Exposition d'art ancien à Bruges. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 431.)

— **Frantz,** Henri. L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VII, S. 27.)

— L'exposition des primitifs flamands à Bruges. Paris 1902. In-4⁰, pll. hors texte. fr. 2.—. [Étude publiée dans Les Arts, no 7, août 1902.]

— (**Friedländer,** Max J.) Die Ausstellung altniederländischer Bilder in Brügge. (Kölnische Zeitung, 1902, Nr. 521.)

— — Die Ausstellung altniederländischer Gemälde in Brügge. (Kunst und Künstler, Monatsschrift, I, 1902. S. 61.)

— **Ganz,** Paul. Die Ausstellung Alt-Flandrischer Kunst in Brügge. I. II. III. (Neue Züricher Zeitung, 1902, 12., 14. u. 20. Sept., No. 253, 255 u. 261.)

— **Helbig,** Jules. Les anciens maîtres flamands à l'Exposition de Bruges. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 365.)

— **Hymans,** Henri. L'Exposition de Bruges. (La Chronique des arts, 1902, S. 172.)

— — L'exposition des primitifs Flamands à Bruges. I. II. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 89 u. 189.)

— — L'exposition des primitifs Flamands à Bruges. 4⁰. 88 p. Paris, Gazette des Beaux-arts, 1902.

— **Le Brun,** Giorgio. L'esposizione dei primitivi fiamminghi. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 145.)

— **L. M.** L'Exposition des primitifs flamands à Bruges. (La Chronique des arts, 1902, S. 117.)

— **Loo,** Georges H. de. Exposition des tableaux flamands des XIVᵉ, XVᵉ et XVIᵉ siècles. Bruges 1902. Catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Gand, A. Siffer, 1902. Pet. in-8⁰, LXVII, 124 p. fr. 3.—.

— **Martin,** W. De Vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge. 8⁰. VIII, 40, met 29 afbeeldingen, waarvan een in photogravure. Amsterdam, Uitgevers-maatschappij „Elsevier." f. 1.75, [Winternummer von „Elsevier's Maandschrift."]

— **Maus,** Octave. Les primitifs flamands, exposition de Bruges. (Art moderne, 1902, S. 233.)

— **M. N.** Correspondance de Bruges. Le Congrès de Bruges et les primitifs flamands. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 261.)

— **Mont,** P. de. Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge. (Die Kultur, Halbmonatschrift, 1. Jahrg., Heft 5 u. 6.)

— **Naert,** A. Tentoonstelling van oude vlaamsche Kunst, te Brugge. (Dietsche warande en Belfort, 1902, S. 145.)

— — Tentoonstelling van oude vlaamsche Kunst te Brugge. Gand, A. Siffer, 1902. In-8⁰, 26 p. grav. hors texte. fr. —.75. [Extrait de Dietsche Warande de Belfort.]

— **Peltzer,** Alfred. Von der Ausstellung altflandrischer Kunst in Brügge. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 392.)

— **Phillips,** C. Impressions of the Bruges exhibition. (The Fortnightly Review, 1902, Oktober.)

— **Ruhemann,** A. Eine Ausstellung altvlämischer Kunst. (Die Woche, 4. Jahrg., Nr. 38.)

— **Tossendorf,** v. Die Kunsthistorische Ausstellung in Brügge. (Deutsche Stimmen, Halbmonatsschrift, 4. Jahrg., Nr. 11.)

— **T[schudi],** v. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni—September 1902. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 228.)

— **Venturi,** A. L'Esposizione di Bruges. (L'Arte, V, 1902, S. 423.)

— **Vogelsang,** W. Tentoonstelling van oud-Vlaamsche kunst te Brugge. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidskundigen Bond, III, 1901—02, S. 291.)

— **Voll,** Karl. Die Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 222 u. 223.)

— **Weckbecker,** W. Oesterreich auf der Ausstellung der vlämischen Primitiven zu Brügge. (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 497.)

— **Witt,** Mary H. The exhibition of early Flemish art in Bruges. (The Nineteenth Century, 1902, September.)

— Woord, Een, over de antoonstelling van oude vlaamsche kunst te Brugge. (Vlaamsche strijd, 1902, Nr. 7.)

— **Wytsman,** P. A propos de l'exposition d'oeuvres des écoles primitives de peinture en Belgique et aux Pays-Bas, à Bruges. 8⁰. 12 p. Bruxelles, imprimerie V. Verteneuil et L. Desmet, 1902.

— **Z.** Ausstellung von Gemälden altniederländischer Meister in Brügge im Sommer 1902. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 161 u. 177.)

Brünn.

— Kunst- und kulturgeschichtliche Ausstellung aus mährischem Privatbesitz. (Mitteilgn. des Mähr. Gewerbe-Museums, 18.)

— **Leisching,** J. Die Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen aus mährischem Privatbesitz. (Mitteilgn. des Mähr. Gewerbe-Museums, 1902, 11.)

Budapest.
— **Rottmayer,** D. v. Ausstellung des ungarischen Aerztevereins zu Budapest. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 204.)

Courtrai.
— Courtrai à travers les âges. Exposition ouverte à Courtrai du 13 au 27 août 1902 à l'occasion du 600e anniversaire de la bataille des Éperons d'or. Catalogue descriptif. Courtrai, imprimerie Eug. Beyaert, 1902. In-16 allongé, 80 p.

— Kortrijk door de eeuwen heen. Tentoonstelling te Kortrijk, van den 13 tot den 27 oogst 1902 ter gelegenheid van de 600ste verjaring van den gulden sporenslag. Lijst en aanduidingen. Courtrai, imprimerie J. Vermaut, 1902. In-16 allongé, 58 p.

Dresden.
— Kunsterziehung. Ergebnisse u. Anreggn. des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. u. 29. IX. 1901. 218 S. 8⁰. Leipzig, R. Voigtländer, 1902. M. 1.—.

— Kunsterziehung. Ergebnisse u. Anreggn. des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. u. 29. IX. 1901. 2. unveränd. Abdr. 218 S. 8⁰. Leipzig, R. Voigtländer, 1902. M. 1.—.

— **Menge,** R. Der Dresdner „Kunsterziehungstag" und die höheren Schulen. (Lehrproben u. Lehrgänge aus d. Praxis der Gymnasien u. Realschulen, 71. Heft.)

— **Pauli,** Gustav. Der Kunsterziehungstag in Dresden am 28. und 29. September. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 17.)

Düsseldorf.
— **Beissel,** Stephan. Die Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Stimmen aus Maria-Laach, 1902, 6.—8. Heft.)

— **Graeven,** Hans. Die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 153.)

— Katalog, Illustrirter, der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902. Abgeschlossen am 15. IV. 1902. 195 u. 93 S. gr. 8⁰. Düsseldorf, (Schmitz & Olbertz), 1902. M. 2.50.

— **Koch,** David. Die Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe 1902. (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 135.)

— **Koechlin,** Raymond. L'exposition rétrospective de l'art allemand à Düsseldorf. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, VIII, S. 8.)

— **L. B.** Der dritte Tag für Denkmalpflege in Düsseldorf am 25. u. 26. September 1902. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 101.)

— **Migeon,** Gaston. L'exposition rétrospective d'art religieux à Düsseldorf. (Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 208.)

— **Renard,** Edmund. Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. 3. Ausstellungsheft der „Rheinlande". 4⁰. 44 S.

— **Schnütgen.** Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 121, 153, 177, 211, 241 u. 265.)

— **Schubring,** Paul. Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Die Zeit, National-sociale Wochenschrift, 1. Jahrg., Nr. 38.)

— Tag, Dritter, für Denkmalpflege, unter dem Protektorat Sr. Königlichen Hoheit des Fürsten von Hohenzollern. Düsseldorf, 25. u. 26. September 1902. Stenographischer Bericht. Mit Unterstützung der Königl. Preussischen Regierung. gr. 8⁰. 160 S. Karlsruhe, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchdruckerei, 1902.

— **Venturi,** A. L'Esposizione di Düsseldorf. (L'Arte, V, 1902, S. 422.)

Essen.
— Bildungsverein, Krupp'scher. Dürer-Ausstellung in Essen-Ruhr. Ostern 1902. 8⁰. 71 S. Essen, Buchdruckerei der Gussstahlfabrik von Friedr. Krupp.

Freiburg i. B.
— **G. M.** Der Tag für Denkmalpflege in Freiburg. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 1.)

Friedenstein, Schloss.
— Ausstellung zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstags Herzog Ernst des Frommen aus den von ihm begründeten herzoglichen Sammlungen, eröffnet auf Schloss Friedenstein am 26. Dec. 1901. 8⁰. 31 S. Gotha, F. A. Perthes (1901).

Gotha.
— In memoriam. Ausstellung von Erinnerungen an d. Fürstl. Gönner u. Beamten d. Herzogl. Bibliothek zu Gotha, veranst. zu Ehren d. 2. Versammlung deutscher Bibliothekare am 30. u. 31. Mai 1901. 8⁰. 14 S. (Gotha, F. A. Perthes, 1901.)

Innsbruck.

— Kongress, Internationaler kunsthistorischer. (Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2494 u. 2557.)

— **Leisching,** E. Kunsthistorischer Kongress. (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 495.)

— **M.,** C. de. Correspondance d'Innsbruck. Le Congrès de l'histoire de l'art. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 246.)

— **Neuwirth,** J. Der kunstgeschichtliche Congress in Innsbruck. (Die Zeit, hrsg. v. J. Singer, 32. Bd., Nr. 416.)

Jena.

— **Hirsch,** Paul. Dritte Bibliothekar-Versammlung zu Jena. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 316.)

Leiden.

— **Martin,** W. Tentoonstelling van Teekeningen van Oude Meesters, te Leiden. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 195.)

Lodi.

— **Biagini,** P. Enrico M. Uno sguardo retrospettivo all'esposizione d'arte sacra antica, tenutasi in Lodi, 2 settembre—6 ottobre 1901. Lodi, tip. Quirico e Camagni, 1902, 8⁰, 43 p.

London.

— **Beruete,** A. de. Correspondance d'Angleterre. Exposition d'œuvres de peintres espagnols au Guildhall de Londres. (Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 251.)

— **Cook,** Herbert. Pitture italiane esposte a Burlington House. (L'Arte, V, 1902, S. 114.)

— **Davies,** Gerald S. An Exhibition of Peasant Art. (The Architectural Review, 1902, S. 68.)

— **Dimier,** L. Exposition Claude Lorrain à Burlington-House. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 70 u. 79.)

— French Art of the Eighteenth Century at the Guildhall. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 536 u. 569.)

— **Friedländer,** [Max J.]. Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 142.)

— **Graves,** Algernon. A Dictionary of Artists who have exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893. Compiled by Algernon Graves. 3rd ed. With Additions and Corrections. 4to, 328 p. H. Graves. 42/.

— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. L'exposition des maîtres anciens à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1902, S. 52.).

— Mezzotints at the Burlington Fine-Arts Club. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 728.)

— **M. N.** Correspondance de Londres. Exposition d'hiver de la „New Gallery". (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 150.)

— — Les expositions d'art ancien à la Royal Academy. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 87.)

— Old Masters, The, ad Burlington House. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 57, 89, 152, 281 u. 345.)

— Raeburn Exhibition, The. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 742.)

— **Richter,** Louise M. Die Kunstschätze im Burlington House. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 88.)

— **Schleinitz,** O. v. Die Winterausstellung alter Meister in der Königlichen Akademie von London. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, S. 213.)

— — Die Winterausstellung in der „New Gallery" in London. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 342.)

Mâcon.

— Congrès archéologique de France. (Soixante-sixième session.) Séances générales tenues à Mâcon en 1899 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8, 297 pages avec grav. et planches. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, librairie Picard. Caen, librairie Delesques. 1901.

Madrid.

— Catálogo general de la primera Exposición Nacional de Caligrafía y artes similares. Madrid. Impr. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos. 1902. En 8⁰. may., 39 p. [No se ha puesto á la venta.]

— Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli, llamado „El Greco", en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Madrid. J. Lacoste, sucesor de Laurent, fotógrafo-editor. Impr. de

J. Sastres y Compañía. 1902. En 8.º, 30 págs., 5 láminas sueltas y 8 más que contienen 32 cuadros. Tela.—2 pesetas en Madrid y 2,50 en provincias.

München.

— **Friedländer,** [Max J.]. München. Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession". (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 321.)

— — Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1901, S. 27.)

— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance d'Allemagne. Exposition d'oeuvres de la Renaissance à Munich. (La Chronique des arts, 1901, S. 260.)

Paris.

— **Alexandre,** Arsène. La collection de M. Henri Rouart. (Les Arts. Revue mensuelle, 1902, III, S. 14; V, S. 2; VI, S. 17.)

— **Bouyer,** Raymond. L'exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois à l'école des beaux-arts. (Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 387.)

— **C.-J.** Historische Ausstellung der Holzschneidekunst. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 34.)

— **Dacier,** Emile. L'exposition de la gravure sur bois. (La Bibliofilía, IV, 1902, S. 1.)

— **Delteil,** Loys. Exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois. (Bulletin du bibliophile, 1902, S. 269.)

— — Exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois. In-8, 63 p. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc. 1902. [Tiré à 80 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

— **Migeon,** Gaston. 1900. L'Exposition rétrospective de l'art décoratif français. Description par G. M., conservateur-adjoint au Musée du Louvre. Avec une introduction par M. Emile Molinier, conservateur des objets du moyen âge au Musée du Louvre. (Nº 10.) (Fin.) Grand in-4, p. 37 à 40, avec grav. et planches en noir et en couleur. Paris, imp.-édit. Manzi, Joyant et Ce. [Il a été tiré 200 exemplaires, numérotés à la presse, de 1 à 200.]

— Musée rétrospectif de la classe 15 (Monnaies et Médailles), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation. Grand in-8, 86 p. avec grav. Saint-Cloud, impr. Belin frères.

— **Seidel,** Paul. Zwei Hohenzollern-Ausstellungen. [1: Ausstellung der Sammlung Friedrichs des Grossen auf der Pariser Weltausstellung.] (Hohenzollern-Jahrbuch, V. Jahrg., 1901, S. 211.)

Piacenza.

— **Carotti,** Giulio. L'Esposizione d'arte sacra a Piacenza. (L'Arte, V, 1902, S. 350.)

Poitiers.

— Congrès provincial de la Société bibliographique (session tenue à Poitiers du 20 au 22 novembre 1900). In-8, 279 pages. Ligugé (Vienne), impr. Bluté. Paris, Société bibliographique, 5, rue Saint-Simon.

Rom.

— **Kirsch,** Prof. J. P., Freiburg (Schweiz). Anzeiger für christliche Archäologie. Nr. VI, 1; VII, 1. Römische Conferenzen für christliche Archäologie. (Nach den Berichten des Sekretärs O. Marucchi.) (Römische Quartalschrift, 1902, S. 76 u. 256.)

— **St.,** E. Internationaler historischer Kongress. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 300.)

Saint-Nicolas.

— Cercle archéologique du pays de Waes. Exposition régionale d'argenteries et d'orfèvreries d'art anciennes. Catalogue explicatif illustré. — Oudheidkundige kring van het land van Waas. Gewestelijke tentoonstelling van oude zilveren en gouden kunstvoorwerpen. Geïllustreerde verklarende catalogus, 1902. Saint-Nicolas, imprimerie J. Edom. In-12, 63 p., figg., textes français et flamand.

Tongern.

— Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique à Tongres 1901, à l'occasion du cinquantenaire de la Société scientifique et littéraire du Limbourg, 1851—1901. Liste du comité, programme et questions soumises au Congrès. Tongres, imprimerie M. Collée, 1901. In-8º, 15 p.

— Fédération archéologique et historique de Belgique, XVe session tenue à Tongres du 4 au 8 août 1901. Supplé-

ment. Tongres, imprimerie St-Materne, 1902. Pet. in-8⁰, XVIII, 86 p. et 1 planche hors texte.

— **Huybrigts,** François. Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique tenu à Tongres, du 4 au 8 août 1901, sous la direction de la Société scientifique et littéraire du Limbourg, à l'occasion de son 50e anniversaire. Compte rendu publié par F. H., sécrétaire général du Congrès. Deuxième fascicule. Tongres, imprimerie M. Collée, 1902. In-8⁰, p. 247 à 716, figg., planches et plans hors texte. fr. 10.—. [Forme le tome XV des Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique.]

Venedig.
— **Lumbroso,** Albert. La Société bibliographique italienne et son cinquième congrès (Venise, 25—27 juillet 1901); par le baron A. L. In-8, 8 pages. Besançon, impr. Jacquin. 1902. [Extrait du Bibliographe moderne (1901).]

— — Le cinquième congrès de la Société bibliographique italienne. (Le Bibliographe moderne, 1901, Juillet—Octobre.)

Wien.
— **Beer,** Rudolf. Die Miniaturenausstellung der K. K. Hofbibliothek. (Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 233, 285 u. 451.)

— **H. J. H.** K. k. Hofbibliothek. Miniaturen-Ausstellung. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 12.)

— **Meder,** J. Wien, Albertina. IV. Ausstellung. Die französischen Handzeichnungen des XVIII. Jahrhunderts. (Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 57.)

— Miniaturen-Ausstellung, Die, in der k. k. Hofbibliothek. (Monatsblätter d. wissenschaftl. Club in Wien, 23. Jahrg., Nr. 2.)

— **Sg.** Ausstellung von Miniaturenhandschriften. (Kunst u. Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 453.)

Winterthur.
— Katalog der Anton Graff-Ausstellung in Winterthur. 15. September bis 5. Oktober 1901. Kunstverein Winterthur.

— **s. f.** Winterthur. Anton Graff-Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 42.)

Worms.
— **Weber,** Ludwig. Die Gemälde-Ausstellung in Worms 1902. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 513.)

Versteigerungen.

Bode, Wilhelm. Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa. (Kunst und Künstler, Monatsschrift, I, S. 5.)

Floerke, H. Der niederländische Kunsthandel im 17. u. 18. Jahrhundert. Inaug.-Diss. Basel. 8⁰. 98 S.

Hoffmann, F. Der Geschäftsbetrieb der Versteigerer in Preussen. 8⁰. VI, 166. Berlin, Carl Heymanns Verlag, 1902.

Klotz, E. Ein Trust der Kunsthändler. (Die Gegenwart, 58 Bd., Nr. 50.)

Mireur, H. Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles (Tableaux; Dessins; Estampes; Aquarelles; Miniatures; Pastels; Gouaches; Sépias; Fusains; Emaux; Eventails peints et Vitraux). T. 1er: A-B. Grand in-8 à 2 col., IX, 596 p. Marseille, impr. Ve Sauvion et fils; lib. Rémusat. Paris, lib. Soullié. 1901. fr. 30.—.

Moniteur, Le, des ventes artistiques, indiquant les ventes de tableaux, meubles, bronzes, tapisseries, manuscrits, livres rares, gravures, etc., rédigé par un comité d'artistes et d'industriels. 1re année. No. 1. Avril 1902. Grand in-8, 12 p. et couverture. Marseille, Imprim. marseillaise; Société d'édition du Midi, 20, rue Dragon. Un numéro ordinaire, 50 cent.; un numero illustré, 75 cent.

Witt, Robert C. Concerning the Value of an Old Work of Art. (The Fortnightly Review, April 1902, S. 602.)

Aachen.
— **hg.** Versteigerung der Schätze des Wespien'schen Hauses. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 45.)

Amsterdam.
— Antiquités. Bronzes. Faïence de Delft. Porcelaines de la Chine et du Japon. Estampes anglaises. La vente aura lieu le 25—28 Novembre 1902 en l'hôtel De Brakke Grond, Amsterdam, sous la direction de M. M. Frederik Muller & Cie.

— Catalogue des tableaux anciens, provenant de l'ancienne academie de dessin à Middelbourg et e. a. de la collection du Baron de P...... Vente le 9 Décembre à Amsterdam en l'hôtel De Brakke Grond, sous la direction de MM. Frederik Muller & Cie. 4°. 73 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens provenant du Magasin en liquidation de Mr. A. Croiset, de la collection de Mr. J. Nanninga Uitterdyk à Kampen. Vente le 10 Décembre 1902 à Amsterdam en l'Hôtel De Brakk Grond sous la direction de MM. Federik Muller & Cie. 4°. 218 Nrn.

— Collection Jan Striening Jz. Tableaux et aquarelles, mobilier, armes, cuivre, verrerie etc., provenant de l'atelier du peintre artiste Jan Striening Jz., professeur à l'Academie de dessin à Rotterdam. La vente aura lieu 25—28 Novembre 1902 à l'hôtel De Brakke Grond, Amsterdam, sous la direction de M. M. Frederik Muller & Cie. 4°. 301 Nrn.

— **Friedländer.** Die Versteigerung der Kunstwerke des Schlosses Heeswijk, s' Hertogenbosch, am 24. September [1901]. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 327.)

— **J. B.** Vente des collections du château d'Heeswijk. (Revue de l'art chrétien, 1902, S. 170.)

— **Pit,** A. De veiling Heeswijk en de aanwinsten van het Nederlandsch Museum. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 10.)

— Vente à Bois-le-Duc, 23—30 Septembre 1902. Collections des châteaux de Heeswijk et de Haren. (VIIième partie.) Direction: Frederik Muller & Cie. 8°. 1759 Nrn.

Antwerpen.

— Catalogue des tableaux de maîtres anciens et modernes des écoles flamande, française, hollandaise, etc. composant la collection de feu M. Edmond Huybrechts, dont la vente... aura lieu... à Anvers... 1902... sous la dir. de M. E. Le Roy & MM. J. & A. L. Roy, fr. 4°. VIII, 59 p., 76 pl. Anvers, J. E. Buschmann, 1902. 443 Nrn.

— Collection Huybrechts d'Anvers. (La Chronique des arts, 1902, S. 167 u. 176.)

— **Cuypers,** P. Veiling der schilderijenverzameling van Edmond Huybrechts te Antwerpen. (Kunst, 1902, S. 73.)

— **Hymans,** Henri. La Vente Huybrechts. (La Chronique des arts, 1902, S. 191.)

— **J. G.** La collection Huybrechts. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 158.)

— **Rooses,** Max. De verzameling Edmond Huybrechts te Antwerpen. (Onze Kunst, 1902, S. 149.)

Berlin.

— Antiquitäten aus dem Nachlass des Direktors Prof. Dr. A. von Sallet. Berliner Privatsammlung von Skulpturen und Bronzeplaquetten der Gothik bzw. Renaissance etc. Collection Alt-Meissener Porzellan, Möbel u. Bijoux des 18. Jahrh. Versteigerung den 4. Februar 1902. Rud. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Katalog Nr. 1290. 4°. 576 Nrn.

— Antiquitäten. Sammlung des Herrn A. Flörstein-Aachen. Waffensammlung des Herrn Friedrich Meister-Teplitz. Versteigerung den 13.—14. April 1902. Rud. Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. (Katalog Nr. 1300.) 4°. 840 Nrn.

— Kunst-Auction LXVI von Amsler & Ruthardt. Katalog der Sammlung von Künstler-Lithographien aus dem Besitze eines bekannten Berliner Kunstfreundes, enthaltend die kostbarsten und seltensten Blätter aus der Erfindung und Blüthezeit der lithographischen Kunst in chronologischer Anordnung. Versteigerung zu Berlin den 20. März (1902). 4°. 2397 Nrn.

— Kunstschätze aus Schloss Mainberg. (Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 92.)

— Sammlung Jean Hirsch, Ansbach. Versteigerung den 28. October 1902. Rud. Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. (Katalog Nr. 1312.) 4°. 1177 Nrn.

— Versteigerung der Kunstschätze aus Schloss Mainberg. (Kunstchronik, N. F., 1901—02, Sp. 92.)

Delft.

— Collection van Meerten à Delft. Vente à Delft 26—28 août, 1902. Direction: Frederik Muller & Cie. 8°. 786 Nrn.

Faenza.

— **St[einmann],** E. Verkauf der Sammlung Guidi zu Faenza. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 350.)

Florenz.

— Catalogue de la Collection Lamponi de Florence. Peintures et dessins de diverses écoles et époques. Vente... à Florence, 10 Novembre 1902. 4⁰. 2625 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Katalog, 578., Rudolf Bangel's. Gemälde älterer u. moderner Meister. Sammlung des Herrn Wilhelm Traiser, Darmstadt. Versteigerung zu Frankfurt a. M., den 26. Mai 1902. 8⁰. 294 Nrn.

— Sammlung des Herrn Emil Heuser in Speier. a) Münzen u. Medaillen der Pfalz. b) Neuere deutsche Thaler. 8⁰. 58 S. Frankfurt a. M., S. Rosenberg, 1902. Auctions-Catalog.

Köln.

— **Bredius,** A. Galerie hervorragender Gemälde erster Meister. Auktion Köln 5.–6. Nov. 1901. Lempertz' Söhne. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901–02, Sp. 66.)

— Katalog ausgewählter Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse Sr. Durchlaucht des Prinzen A. zu Solms-Braunfels. Versteigerung zu Köln den 12.—14. März 1902 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1902. 760 Nrn.

— — der Freiherrl. von Eelking'schen Sammlung von Handzeichnungen alter Meister aller Schulen. Versteigerung zu Köln den 3. u. 4. Juni 1902 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1902. 4⁰. 408 Nrn.

— — der Kunst-Sammlung des Herrn Ludwig Würzburg in Wandsbeck. Versteigerung zu Köln den 9.—14. December 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1901. 1568 Nrn.

— — der Kunst-Sammlungen der Herren Bruno Menke, Hannover, A. Reuter, Rüdesheim a. Rh., J. Broix, Neuss, etc. Versteigerung zu Köln den 11.—16. Dezember 1902 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1902. 1402 Nrn.

— — von Gemälden alter Meister, aus der Sammlung des Herrn Ewald Friedrich Grafen von Hertzberg. Versteigerung zu Köln den 10. u. 11. März 1902 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1902. 123 Nrn.

London.

— Barrois Collection, The, of Manuscripts. (The Connoisseur, I, 1901, S. 47.)

— Catalogue of a collection of drawings by Old Masters . . . Auction by Messrs. Christie, Manson & Woods... May 12, 1902, London. 8⁰. 451 Nrn.

— Kunstversteigerungen, Die letzten, in London. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901–02, Sp. 461.)

— **M. N.** Vente de la collection Bardini, de Florence. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 243 u. 251.)

— **Roberts,** W. The collector: art sales of the season. (The Magazine of art, 1901, S. 553; 1902, S. 43, 85 u. 182.)

— **Schleinitz,** O. von. Der Verkauf der „William Morris-Bibliothek" an Mr. Pierpont-Morgan. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 471.)

— — Versteigerung der Sammlung E. W. Beckett. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 443.)

Marseille.

— Collection de M. Arnavon. (La Chronique des arts, 1902, S. 159.)

München.

— Kunstauktions-Katalog, 100., von Hugo Helbing, der Sammlungen: Hofrat Dr. G. J. von R. in K., Gustav Bader, Mülhausen i. E., etc. Versteigerung in München unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing den 28.—30. April 1902. 4⁰. München 1902. 846 Nrn.

— Kupferstich-Auktion, Versteigerung in München, den 11. November 1901, durch J. Halle. 8⁰. 1734 Nrn.

— — von J. Halle, München, Sammlung Baron F. in L. Katalog einer Sammlung von Kupferstichen der englischen und französischen Schule des XVIII. Jahrhunderts. 1902. Versteigerung zu München den 2. und 3. Juli. 8⁰ 425 Nrn.

— Sammlung Albert Grossmann, Brombach. Oelgemälde alter Meister. Auktion am 30. Oktober 1902 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. 163 Nrn.

— — Albert Grossmann, Brombach. II. Abteilung: Antiquitäten u. Kunst-

gegenstände. Auktion am 4. Dezember 1902 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4°. 131 Nrn.

New York.

— **Smith's,** Geo. D., Illustrated Catalogue of Rare Americana, Historical Bindings, Extra-Illustrated Works, Early Printed Books, Original Drawings, Unique Autographs, Scarce Portraits and First Editions of Famous Authors. 8°. 128 S. New York, (G. D. Smith), 1902.

Paris.

— Bibliothèque de feu M. Eugène Paillet. (La Chronique des arts, 1902, S. 143.)

— — de M. Guyot de Villeneuve. Suite. (La Chronique des arts, 1901, S. 255, 263 u. 279.)

— Catalogue de dessins anciens et modernes, aquarelles et tableaux, estampes anciennes, lithographies et eaux-fortes modernes, provenant de la collection de feu M. Hippolyte Dreux. Vente... 27 mai 1902, Paris, Hôtel Drouot. 8°. 198 Nrn.

— — de dessins, aquarelles, pastels . . . Collection de M. C. Magne . . . Vente . . . 25 Janvier 1902, Hotel Drouot, Paris. 8°. 110 Nrn.

— — des dessins anciens et modernes, tableaux, esquisses, objets d'art et d'ameublement ... composant l'atelier de feu M. Lechavallier-Chevignard ... Vente . . . à Paris, Hôtel Drouot, 30 avril — 1er Mai 1902. 8°. 318 Nrn.

— — des objets d'art . . . composant la Collection de feu M. de Rozière, et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, 3—5. Mars 1902. 8°. 509 Nrn.

— — des objets d'art . . . formant la collection M. le Dr. L. de Saint-Germain, dont la vente aura lieu: Hôtel Drouot, 29 et 30 Mai 1902. 8°. 216 Nrn.

— — des tableaux anciens et modernes, objets d'art et d'ameublement, faïences et porcelaines anciennes . . . Dépendant de la Succession de Madame la Comtesse David de Fitz-James, et dont la vente aura lieu à Paris 15—18 Décembre 1902. 8°. 400 Nrn.

— — de très belles estampes des écoles anglaise et française au XVIIIe siècle, composant les collections de MM. C. J. et G. K. Vente . . . Hôtel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 9 . . . 22 mars 1902. 8°. 145 Nrn.

— Collection E. D. (La Chronique des arts, 1902, S. 103.)

— — Mniszech. (La Chronique des arts, 1902, S. 127 u. 135.)

— Collections de Mme. C. Lelong. (La Chronique des arts, 1902, S. 315, 323 u. 331.)

— Dessins anciens et modernes, Collection de feu M. H. Dreux. Vente, 27. Mai 1902, Hôtel Drouot. 8°. 198 Nrn.

— **Seidlitz,** W. v. Die Versteigerung Hayashi. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 147.)

— Vente de la collection Mniszech. (Le Bulletin de l'art, 1902, S. 123.)

Rom.

— **Bode,** Wilhelm. Die Sammlung des Don Marcello Massarenti in Rom und ihr Verkauf an Herrn Henry Walters in Baltimore. (Kunst u. Künstler Monatsschrift, I, S. 118.)

— **St[einmann].,** E. Verkauf der Sammlung Guidi im Palazzo Borghese. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 350 u. 395.)

— Ueber den Verkauf der Sammlung des Don Marcello Massarenti. (Kunstchronik. N. F., XIII, 1901—02, Sp. 477.)

Stuttgart.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 56. Katalog der Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinets. II. Teil. Versteigerung in Stuttgart den 12. Mai 1902. 4°. 1289 Nrn.

Wien.

— Katalog einer Sammlung von Kupferstichen alter und neuer Meister, französischer und englischer Blätter des XVIII. Jahrhunderts, Aquarelle u. Handzeichnungen, Miniaturen. Versteigerung in Wien, den 13. März 1902, durch Gilhofer & Ranschburg. 8°. 1896 Nrn.

— — zur Auktion der Gemälde-Galerie der gräflichen Familie Brunsvik. K. K. Versteigerungsamt Wien. Auktion: 25. November 1902. 4°. 375 Nrn.

Nekrologe.

Barack, Karl August.

— (Martin, Ernst: Jahrbuch für Geschichte, Sprache u. Litteratur Elsass-Lothringens, Jahrg. 17, 1901, S. 225.)

Barbier de Montault, X.
— (Denais, Joseph: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 543.)
Bickell, Ludwig.
— (Theuner: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 9.)
Boeheim, Wendelin.
— (List, Camillo: Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 247.)
Burckhardt, Jakob.
— (Neumann, Carl: Allgemeine Deutsche Biographie, XLVII, S. 381.)
Chmelarz, Eduard.
— (Dornhöffer, Friedrich: Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 255.)
Crostarosa, Pietro.
— (Marucchi, O.: Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 309.)
Dollmayr, Hermann.
— (Wickhoff, Franz: Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 169.)
Fraschetti, Stanislao.
— (Leonardi, Valentino: L'Arte, V, 1902, S. 135.)
Grimm, Herman.
— (Frenzel, K.: Goethe-Jahrbuch, 23. Bd., 1902.)
— (Steig, Reinh.: Deutsche Rundschau, 28. Jahrg., 4. Heft.)
Jacobsthal, Joh. E.
— (Laske, F.: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 18.)
Kraus, Franz Xaver.
— (Bellesheim: Histor.-polit. Blätter, 129, 4.)
— (Braig, Prof. Dr. Karl: Wissenschaftl. Beilage zur Germania, Berlin 1902, Nr. 8.)
— (— Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus. Mit dem Bildnis von Franz Xaver Kraus u. e. Verzeichnis seiner Schriften. 70 S. Lex. 8⁰. Freiburg i. B., Herder, 1902. M. 1.50.)
— (Chronique, La, des arts, 1902, S. 7.)
— (Denkmal, Ein, für Franz Xaver Kraus: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 58.)
— (Duchesne: Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)
— (—, Dir. Präl. Trauerrede auf Hrn. Hofrath F. X. Kraus, Professor der Archäologie u. Kirchengeschichte an der Universität Freiburg i. B. [Vorläufiger Abdr. aus: „Röm. Quartalschrift f. christl. Altertumskde. u. f. Kirchengesch."] (In französ. Sprache.) 7 S. gr. 8⁰. Rom, (Freiburg i. B., Herder), 1902. M. —.50.)
— (Finke, H.: Alemannia, N. F., III, 1.)
— (Glaube, Der alte, 3. Jahrg., Nr. 19.)
— (Goetz, Leopold Karl: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 129.)
— (Hauviller, E.: Allgemeine Zeitung München 1902, Beilage Nr. 4.)
— (Helbig, Jules: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 176 u. 179.)
— (Kühner, K.: Protestantische Monatshefte, 6. Jahrg., 4. Heft.)
— (Münz, Sigmund: Neue Freie Presse, Wien 1902, Nr. 13424.)
— (Rodenberg, Julius: Deutsche Rundschau, XXVIII, 1902, S. 298.)
— (Sauer, Dr. Jos.: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 225.)
— (Schemann, L.: Deutsche Monatsschrift, 1. Jahrg., 6. Heft.)
— (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 347.)
— (Schultze, Victor: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 22.)
— (Spahn, M.: Der Türmer, 4. Jahrg., Heft 7.)
— (Thijm, P. Alberdink: Dietsche warande, 1902, S. 377.)
— (Venturi, Adolfo: L'Arte, V, 1902, S. 63.)
— (Waldburg, S.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 4.)
— (Weech, Fr.: Zeitschrift f. die Geschichte d. Oberrheins, LVI, S. 162.)
— (Wingenroth, Max: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 1.)
Lambin, Émile.
— (Chronique, La, des arts, 1901, S. 255.)
— (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 546.)
Lind, Karl.
— (Schnerich, A.: Carinthia, XCII, S. 71.)
Luszszkiewicz, Ladislaus.
— (Lepszy, Leonhard: Publikation der k. k. Akad. d. Wiss. in Krakau. Berichte der Commission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen, Bd. VII, 1902, H. 1 u. 2, Sp. I.) [In polnischer Sprache.]
Merson, Olivier.
— (Chronique, La, des arts, 1902, S. 80.)
Müntz, Eugène.
— (Ami, L', des monuments, XVI, S. 192.)
— (Athenaeum, The, 1902, July to December, S. 625.)

— (Berger, Philippe: L'Ami des monuments, XVI, 1902, S. 263.)

— (Bibliofilía, La, IV, 1902, S. 217.)

— (Bulletin, Le, de l'art, 1902, S. 273.)

— (É. D.-G.: La Chroniqne des arts, 1902, S. 275.)

— (Girodie, André: Eugène Müntz. (Biographies alsaciennes.) [Aus: „Revue alsacienne illustr."] 11 S. m. Abbildgn. gr. 4⁰. Strassburg, J. Noiriel, 1902. M. 2.80.)

— (Melani, Alfredo: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 138.)

— (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 383.)

— (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 228.)

— (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 189.)

— (Venturi, Adolfo: L'Arte, V, 1902, S. 430.)

Ruskin, John.

— (Broicher, Charlotte. John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker. 1. Reihe. Essays. XXXVI, 298 S. m. 1 Bildnis u. 2 Taf. 8⁰. Leipzig, E. Diederichs, 1902. M. 5.—; geb. M. 6.—.)

— (Harrison, Frederick. John Ruskin. (English Men of Letters). Cr. 8vo. VII, 216 p. Macmillan 2/.)

— (Mather, Marshall. John Ruskin. His Life and Teaching. Popular Ed. Cr. 8vo, 212 p. Warne. 1/.)

Schlie, Friedrich.

— (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 187.)

Valentin, Veit.

— (Schneidewin, Max: Veit Valentin. 8⁰. 56 S. Berlin, R. Gaertner, 1901.)

Besprechungen.

Ainalow, D. B. Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst. St. Petersburg, 1900. (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 278.)

Albertotti, Giuseppe. La dicoria e l'espressione. Modena, 1901. (E. Brunelli: L'Arte, V, 1902, S. 30. — Fr.: La Chronique des arts, 1902, S. 167.)

Aleandri, V. Emanuele. Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino-Marche, 1898. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 208.)

Alt-Danzig. Herausgegeben vom Westpreuss. Architekten- u. Ingenieurverein. Danzig, 1901. (Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 24.)

Amersdorffer, Alexander. Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch. Berlin, 1901. (G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 130. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 147. — Z.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 170. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 752. — Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 11.)

Amministrazione, L', delle Antichità e Belle Arti in Italia, 1900—1901. Roma, 1901. (R. Artioli: Arte e Storia, XX, 1901, S. 142.)

Anstruther, G. Elliot. William Hogarth. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 99.)

Armstrong, Sir Walter. Sir Henry Raeburn. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 440.)

Arte, L'. Diretto da Adolfo Venturi. Anno IV. Roma e Milano, 1901. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 310.)

Aufleger, Otto. Bauernhäuser aus Oberbayern. 2. Abt. München, 1901. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 481.)

Bailo, Luigi, e Cirolamo **Biscaro.** Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso, 1900. (G. Gr[onau].: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 404.)

Barbeck, Hugo. Alt-Nürnberg. 12.–14. Liefg. Nürnberg, 1900—1902. (Th. H.: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 74.)

Barth, Hermann. Konstantinopel. Leipzig, 1901. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 144. — Strobl: Zeitschrift f. d. Realschulwesen, XXVII, 7.)

Bassermann-Jordan, Ernst. Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayerischen Hofe. München, 1900. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 64.)

Baudi di Vesme, Alessandro. Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto Duca di Savoia. Torino, 1901. (A. V.: L'Arte, V, 1902, S. 36.)

Bauernhaus, Das, in Oesterreich-Ungarn. Herausgegeben vom Oesterreichischen Ingenieur- u. Architekten-Verein. Lief. 1. Wien, 1901. (S.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 32. — C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur- u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 221.)

Beer, Rudolf. Die Miniaturen-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek. Wien, 1902. [In: Kunst und Kunsthandwerk, Heft 5—7.] (Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 531.)

Behncke, W. Albert von Soest. Strassburg, 1901. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1893.)

Beierlein, J. P. Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach. I. Bd. 2. Th. München, 1901. (Luschin v. Ebengreuth: Numismatische Zeitschrift, XXXIII, S. 273.)

Beissel, Stephan. Aus der Sammlung Boisserée. Gladbach, 1901. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 65.)

— Das Evangelienbuch Heinrichs III. Düsseldorf, 1900. (Arthur Haseloff: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2679.)

— Die Aachenfahrt. Freiburg, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 192.)

Belcher, John, and Mervyn E. **Macartney.** Later Renaissance Architecture in England. 2 vols. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 22. — Halsey Ricardo: The Architectural Review, 1902, S. 151.)

Bell, Arthur. The Saints in Christian Art. London, 1901. (The Magazine of art, 1902, S. 334.)

— Thomas Gainsborough. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 99.)

— Malcolm. Rembrandt. London, 1899. (A. R.: Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 19. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 228.)

Belloni, Luigi. La carrozza nella storia della locomozione. Milano, 1901. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 63.)

Bellucci, A. L'Opera del Palazzo del Popolo di Perugia. Perugia, 1901. (W. Bombe: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 465.)

Beltrami, Achille. Brescia. Milano, 1901. (La Cultura, XXI, Nr. 2.)

— Luca. Antonio da San Gallo le jeune et Michel San Micheli. Milano, 1902. (Pierre Gauthiez: La Chronique des arts, 1902, S. 87.)

— Gli Avanzi della Basilica di S. Maria in Aurona a Milano. Milano, 1902. (Marcel Reymond: La Chronique des arts, 1902, S. 259.)

— Leonardo da Vinci e la Sala delle „Asse" nel Castello di Milano. Milano, 1902. (Eugène Müntz: Le Bulletin de l'art, 1902, S. 214. — Marcel Reymond: La Chronique des arts, 1902, S. 202.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. Rev. ed. London, 1901. (G. Gr[onau].: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 425. — A. V.: L'Arte, V, 1902, S. 107. — G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 129. — Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255. — M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1119.)

— The study and criticism of Italian art. London, 1901. (M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1119. — The Magazine of art, 1902, S. 94. — The Athenaeum, 1901, July to December, S. 668. — W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 127. — G. Gr[onau].: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 424.)

Berger, Ernst. Beiträge zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik. 4. Bd. München, 1901. (J.-F. S.: La Chronique des arts, 1902, S. 6. — Sch—nbg.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 312.)

Bergner, Heinrich. Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. XXII. Heft. Halle, 1901. (B.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 100.)

— Grundriss der kirchlichen Kunstalterthümer in Deutschland. Göttingen, 1900. (Dr. K.: Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 102.)

Bersohn, Mathias. Die Bücherei der Kathedralkirche zu Plock. Warschau. (B. W. Segel: Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 63 u. 109.)

Bertani, Carlo. Pietro Aretino. Sondrio, 1901. (F. B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 232.)

Beylié, de. L'habitation byzantine. Paris, 1902. (Marcel Reymond: Rassegna d'arte, II, 1902, S. 126.)

Biagi, Guido. In Val di Nievole. Guida illustrata. Firenze, 1901. (R. Artioli: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 74.)

Bickell, L. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Bd. 1. Marburg, 1901. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 2077.)

Bischof, Max. Architektonische Stilproben. Leipzig, 1900. (Z.: Christliches Kunstblatt, 1902, S. 90.)

Bock, Elfried. Florentinische und venezianische Bilderrahmen. München, 1902. (vl.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 119. — Dr. Hans Stegmann: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 75. — W. Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 308.)

— W. de. Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne. St. Pétersbourg, 1901. (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 268. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 446.)

Bode, Wilhelm. Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1902. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, II, 1902, S. 258. — Paul Schubring: Preussische Jahrbücher, 1902, September.)

— Kunst und Kunstgewerbe. Berlin, 1901. (Fritz Schumacher: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 312.)

— Rembrandt. 5. u. 6. Bd. (W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 54.)

— Vorderasiatische Knüpfteppiche. Leipzig, 1902. (Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 263. — O. v. Falke: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 470.)

Bode-Weimar, Wilhelm. Goethes Aesthetik. Berlin, 1901. (O. Harnack: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2107.)

Borrmann, Richard. Geschnittene Gläser. Vorbilder-Hefte aus dem K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, No. 27. (Schnütgen: Zeitschrift f. bild. Kunst, XIV, 1901, Sp. 317.)

— und R. **Graul.** Die Baukunst. 2. Serie, Heft 1—7. Berlin und Stuttgart. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 718.)

Bosch, R. P. van den. Neërlands verleden uit steen en beeld. Schiedam, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 49.)

Bouchot, Henri. Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris, 1902. (Max Lehrs: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 379. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 490.)

Bouillet, A., et L. **Servières.** Sainte Foy, vierge et martyre. Rodez, 1900. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 67.)

Boyer d'Agen. Pinturicchio. Paris, 1901. (Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255.)

Brach, Albert. Giottos Schule in der Romagna. Strassburg, 1902. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 244.)

Bradley, John W. Historical Introduction to the Collection of illuminated letterers and borders in the National Art Library. London, 1901. (t.: L'Arte, V, 1902, S. 108.)

Braig, Karl. Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus. Freiburg, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 32. — Römische Quartalschrift, 1902, S. 71. — N.: Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 36.)

Bray, Lucien. Du Beau. Paris, 1902. (A. C.: La Chronique des arts, 1902, S. 157. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 420.)

Bréal, Auguste. Rembrandt. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 228.)

Bredt, E. W. Der Handschriftenschmuck Augsburgs. Strassburg, 1900. (Rudolf Kautzsch: Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 72.)

Bretholz, B. Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn. Brünn, 1901. (Hans Semper: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 820. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 548.)

Brockhaus, Heinrich. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, 1902. (W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 107. — J. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1056. — St. Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1902, 8. — Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2238.)

— Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte Fiorentina. Edizione italiana per cura di F. Malaguzzi-Valeri. Milano, 1902. (R. Artioli: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 113. — E. Calzini

Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 144.)

Broecker, M. v. Kunstgeschichte. Göttingen, 1900. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 50.)

Broussolle, J. C. La critique mystique et Fra Angelico. Paris, 1902. (P. D'Achiardi: L'Arte, V, 1902, S. 168. — Umberto Pierpaoli: Rassegna bibliografica dell' arte, V, 1902, S. 14. — Revue critique, XXXVI, Nr. 31.)

Brown, J. Wood. The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, 1902. (Pierre Gauthiez: La Chronique des arts, 1902, S. 235.)

Brüning, Adolf. Die Schmiedekunst. Leipzig. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 173.)

Buchkremer, Josef. Die Architekten Johann Josef Couven und Jakob Couven. Aachen, 1896. (H. Muthesius: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 48.)

Burckhardt, Jacopo. La civiltà del Rinascimento in Italia. Trad. italiana del prof. D. Valbusa. Nuova ed. Vol. I—II. Firenze, 1899—1901. (V.: L'Arte, V, 1902, S. 31.)

Burlamacchi, Marchesa. Luca della Robbia. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 636.)

Buschmann, P. Exposition de l'Oeuvre de Antoine van Dyck organisée par la Ville d'Anvers. Paris. (A. M.: La Chronique des arts, 1901, S. 334.)

Butin, Charles. Notes sur les Armures à l'épreuve. Annecy, 1901. (Z.: La Chronique des arts, 1901, S. 327.)

Calderini, M. Antonio Fontanesi, pittore paesista. Torino. (Rassegna d'arte, II, 1902, S. 16.)

Carnesecchi, Carlo. Donne e lusso a Firenze. Firenze, 1902. (G. Carocci: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 72.)

Carotti, Giulio. Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano. Milano, 1901. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 15.)

Ceci, Giuseppe. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Napoli, 1902. (U. Piepaoli: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 81.)

Chytil, K. Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Prag, 1902. (W. Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 374. — Bezold: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 159.)

Clark, John Willis. The Care of Books. Cambridge, 1901. (Basil Champneys: The Architectural Review, 1902, S. 53.)

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France. 1—2. Paris, 1900—1901. (L. H. Labande: Centralblatt f. Bibliothekswissenschaft, 1902, S. 533 u. 583.)

Clausse, Gustave. Les San Gallo. I. Paris, 1900. (Revue critique, XXXV, No. 52.)

Clemen, Paul. John Ruskin. Leipzig. (P. S.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 168.)

— und Edmund **Renard.** Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. V. Bd. Düsseldorf, 1900—1901. (A. Wiedemann: Bonner Jahrbücher, 107, 1901, S. 286.)

Cohn, Jonas. Allgemeine Aesthetik. Leipzig, 1901. (C. Schneider: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 38. — Drews: Literar. Echo, IV, 11. — St. Witasek: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3230. — —é—: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 505.)

Colonna, Ferdinando. Le Grotte del monte Taburno. Napoli, 1889. (Diego Corso: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 74.)

Coninck, J. de. Guide van Bruges. Bruges, 1901. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 256.)

Courboin, Fr. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve. T. 2. Paris. (Cl.-J.: La Chronique des arts, 1902, S. 63.)

Cremer, Gerh. Untersuchungen über den Beginn der Oelmalerei. Düsseldorf, 1899. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 319.)

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale. Milano, 1902. (Dr. Karl Vossler: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 207.)

Cruttwell, Maud. Andrea Mantegna. London, 1901. (Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255. — The Magazine of art, 1902, S. 316. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 55.)

Csaki, M. Führer durch die Gemäldegalerie in Hermannstadt. 5. Aufl. Hermanstadt, 1901. (Dr. Th. v. Frimmel: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 478.)

Cust, A. M. The Ivory Workers of the Middle Ages. London. (The Magazine of art, 1902, S. 527. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 503.)

— Lionel. A Description of the Sketchbook of Sir Antony Van Dyck used by Him in Italy, 1621—27. London. (The Magazine of art, 1902, S. 334. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 67.)

— Robert H. Hobart. The Pavement Masters of Siena. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 261.)

Dainville, J. Manuel de l'histoire de l'art. Paris, 1901. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 338.)

Dalton, O. M. Catalogue of Early Christian Antiquities in the Departement of British and Mediaeval Antiquities of the British Museum. London, 1901. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 132. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 93. — Dr. A. Baumstark: Römische Quartalschrift, 1902, S. 254.)

Davidsohn, Robert. Forschungen zur Geschichte von Florenz. (N. Tamassia: La Cultura, XIX, Nr. 21. — W. Wiederhold: Göttingische gelehrte Anzeigen, 164. Jahrg., Nr. 6. — H. Voltelini: Mittheilungen d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, XXIII, 3.)

Davies, Gerald S. Frans Hals. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 862.)

Dechant, Felix. Das Jagdschloss Falkenlust. Aachen, 1901. (Karl Henrici: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 40.)

Dehio, G. Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden? Strassburg, 1901. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 33.)

Delpy, Egbert. Die Legende von der hl. Ursula. Köln, 1901. (—d.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 110.)

Destrée, Jules. Notes sur les Primitifs italiens. Sur quelques peintres de Toscane. Bruxelles. (A. M.: La Chronique des arts, 1902, S. 6.)

Devoisins, A. J. Histoire de Notre-Dame du Désert. Paris, 1901. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 531.)

Diehl, Charles. Justinien et la civilisation byzantine. Paris, 1901. (H. Gelzer: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 526. — G. Krüger: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 102. — Victor Schultze: Berliner Philol. Wochenschrift, 1902, Sp. 557.)

Dijon, Dom. L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Grenoble, 1902. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 253.)

Dilke, Lady. French Furniture and Decoration. London, 1901. (R. T.: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 173. — N. B.: The Magazine of art, 1902, S. 508. — Reginald Blomfield: The Architectural Review, 1902, S. 79. — Jean J. Marquet de Vasselot: The Athenaeum, 1902, January to June, S. 121 u. 153.)

Dimier, Louis. Le Primatice. Paris, 1900. (Eugène Müntz: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 151.)

Dobbert, Eduard. Reden und Aufsätze. Berlin, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 307.)

Dobschütz, Ernst von. Christusbilder. Leipzig, 1899. (A. Ehrhard: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 170.)

Doering, Oscar. Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Reisen. (= Quellenschriften f. Kunstgeschichte, N. F., X. Bd.) Wien, 1901. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 69. — Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 59.)

Doren, Alfred. Die Florentiner Wollentuchindustrie. Stuttgart, 1901. (G. v. Below: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1877.)

Duplessis, G., et G. **Riat.** Catalogue de la collection des portraits français au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. T. 5. Paris. (Cl.-J.: La Chronique des arts, 1902, S. 63.)

Durand, Georges. Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. T. I. Amiens et Paris, 1901. (G. Dehio: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 302. — L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 70.)

Durand-Gréville, E. Originaux et Copies, à propos de l'Exposition de Bruges. [Extrait des comptes rendus des séances du Congrès.] (La Chronique des arts, 1902, S. 250.)

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. Berlin, 1901. (Dr. G. Schönermark: Zeit-

schrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 120.)

— Eine Burgenfahrt. Berlin. (Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 121. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 72.)

Eckenstein, Lina. Albrecht Dürer. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 763.)

Ehrenthal, M. v. Führer durch die königl. Gewehrgallerie zu Dresden. Dresden, 1900. (Dr. Potier: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 212.)

Enlart, Camille. L'art Gothique et la renaissance en Cypre. 1—2. Paris, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2616.)

— Manuel d'archéologie française. P. I, 1: Architecture religieuse. Paris, 1902. (A. Bouillet: Bulletin monumental, 1902, S. 588. — L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 420.)

Errera, Isabelle. Collection d'anciennes étoffes. Bruxelles, 1901. (M. R.: Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, S. 77.)

Erziehung, Die, des Volkes auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft. Berlin, 1900. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 171.)

Escherich, M. Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in Halle. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 206.)

Essling, Prince D', et Eugène **Müntz.** Pétrarque. Paris, 1902. (Arturo Farinelli: Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 429. — C. v. Fabriczy: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 215. — C. de Mandach: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 210. — Rassegna d'arte, II, 1902, S. 16. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 236.)

Esterre-Keeling, E. D'. Sir Joshua Reynolds. London, 1902. (The Magazine of art, 1902, S. 569.)

Evers, Georg. Römische Mosaiken. Neue Folge. Regensburg, 1902. (Kaufmann: Theologische Revue, 1. Jahrg., Nr. 13. — d. W.: Römische Quartalschrift, 1902, S. 356.)

Fabriczy, Cornel von. Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Stuttgart, 1902. (Ad. M—s.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1276. — E. St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 143.)

Falk, Franz. Bibelstudien, Bibelhandschriften und Bibeldrucke in Mainz. Mainz, 1901. (Jacob Schäfer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3163. — W.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 73. — von Dobschütz: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp 306. — Belser: Theologische Quartalschrift, LXXXIV, 3.)

Farcy, Louis de. Monographie de la cathédrale d'Angers. Angers, 1901. (A. Bouillet: Bulletin monumental, 1902, S. 582. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 95. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 63.)

Ferrari, Giulio. La Scenografia. Milano, 1902. (M. R.: La Chronique des arts, 1902, S. 251.)

Feuerheerd, Franz. Die Entstehung der Style. Braunschweig und Leipzig. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 33.)

Fierens-Gevaert, H. Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges. Paris, 1901. (L. Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung; 1901, Sp. 2933.)

Filon, Augustin. La Caricature en Angleterre. Paris, 1902. (Auguste Marguillier: La Chronique des arts, 1902, S. 258. — Revue des Deux-Mondes, 1901, 15 août, 15 septembre, 15 octobre.)

Finke, Heinrich. Die Freiburger Dominicaner und der Münsterbau. Freiburg i. B., 1901. (Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 56.)

Fischer, Paul. Die Marienburg. 3. Aufl. Graudenz, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 52.)

Flechsig, Eduard. Cranachstudien. T. 1. Leipzig, 1900. (Rudolf Kautzsch: Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 68.)

Fletcher, Banister, and Banister F. **Fletcher.** A history of Architecture. 4 ed. London. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 89. — Ernest B. Barrow: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 191. — Edward S. Prior: The Architectural Review, 1902, S. 69.)

Floerke, Hans. Der niederländische Kunsthandel. Basel, 1901. (W. Martin: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen. Bond, III, 1901—02, S. 186.)

Focke, Rudolf. Chodowiecki und Lichtenberg. Leipzig, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 141.)

Forrer, L. Biographical dictionary of medalists. Vol. 1. London, 1902. (Menadier: Zeitschrift f. Numismatik, XXIII, 1901, S. 303. — F. M.: Gazette numismatique française, 1902, S. 100.)

— R. Unedierte Federzeichnungen. Strassburg. (Dr. Marcus Landau: Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 39. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 331.)

Fouquet, D. Contribution à l'étude de la céramique orientale. Kairo, 1900. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2047.)

Frankau, Julia. Eighteenth Century Colour Prints. London. (Hans W. Singer: Mittheilungen d. Gesellschaft v. vervielfält. Kunst, 1902, S. 19.)

Freeman, L. J. Italian Sculpture of the Renaissance. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 409.)

Frey, Karl. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Berlin, 1899. (E. St.: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 277.)

Frimmel, Theodor v. Die Galerie in der Akademie der bildenden Künste in Wien. Leipzig u. Berlin, 1901. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 23.)

Frizzoni, Gustavo. La Galleria Morelli in Bergamo. Bergamo. (E. St[einmann].: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 245. — Louise M. Richter: Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 245.)

Fuchs, Eduard, und Hans **Krämer.** Die Karrikatur der europäischen Völker. Berlin. (Karl Voll: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 291. — Zeitschrift f. Bücherfreunde, VI, 1, S. 159. — vl.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 360. — G. K.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900—1901, S. 497.)

Führer, Joseph. Ein altchristliches Hypogeum. München, 1902. (O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 139. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 667. — Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1918. — H. Achelis: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 421.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. Vol. V. Roma, 1902. (Egidio Calzini: Rassegna bibliografia dell'arte italiana, V, 1902, S. 204.)

Geiges, Fritz. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Lief. 1. Freiburg i. B. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 174. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 417.)

Gesellschaft, Kunsthistorische, f. Photographische Publikationen. 7. Jahrg., 1901. (W. v. S.: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 390.)

Geymüller, Heinrich v. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart. (Gustavo Frizzoni: Arte e Storia, XX, 1901, S. 129. — La Chronique des arts, 1901, S. 278.)

Gheyn, Van den. La Cathédrale de St.-Bavon à Gand. Gand, 1902. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 241. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 96. — La Chronique des arts, 1902, S. 235.)

Gibb, Robert. Catalogue of the National Gallery of Scotland, Edinburgh, 37th edition. Glasgow, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 127.)

Gietmann, Gerhard, S. J., und Johannes **Sörensen,** S. J. Kunstlehre. Bd. 4. Freiburg i. B., 1901. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1892. — R. Kralik: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 80. — Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1901, Nr. 70.)

Giglioli, Odoardo H. A Prato. Firenze, 1902. (G. S. Scipioni: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 81.)

Giraud, J. B. Documents pour servir à l'histoire de l'armement au moyen âge et à la renaissance. Lyon, 1899. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 336.)

Glück, Gustav. Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert. I. Wien, 1901. (Campbell Dodgson: Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 82. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 504.)

Godin, Georges. L'Esthétique et la Décentralisation d'art. Saint-Germain-en-Laye. (La Chronique des arts, 1901, S. 278.)

Göthe, G. Gemälde und Skulpturen des Nationalmuseums zu Stockholm. Ueber-

setzt von L. Schard. München. (Dr. Hermann Popp: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Heibing, II, 1902, S. 252.)

Goetz, W. Ravenna. (Strobl: Zeitschrift f. d. Realschulwesen, XXVII, 7.)

Goldschmidt, Adolf. Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand. Strassburg, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 89. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 331. — Christliches Kunstblatt, 1902, S. 75 u. 85. — t.: L'Arte, V, 1902, S. 177. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 666. — Sauer: Römische Quartalschrift, 16. Jahrg., 1. u. 2. Heft. — Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1902, S. 119.)

— Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur. Berlin, 1902. (Dehio: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 460. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 189.)

Gosset, A. La basilique de Saint-Remi à Reims. Paris, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 529.)

Gotch, J. Alfred. Early English Renaissance Architecture in England. London. (Halsey Ricardo: The Architectural Review, 1902, S. 149.)

Gower, Lord Ronald Sutherland. Sir Joshua Reynolds. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 863.)

Gradmann, Eugen. Geschichte der christlichen Kunst. Calw u. Stuttgart, 1902. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 178. — Centralblatt der Bauverwaltung, 1902, S. 588. — J. Rohr: Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 83.)

Graesel, Arnim. Handbuch der Bibliothekslehre. 2. Aufl. Leipzig, 1902. (W. Sch.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1215.)

Granberg, Olof. Allart van Everdingen. Stockholm, 1902. (Magnus Synnestvedt: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 262.)

Grisar, Hartmann. Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. 1. Bd. Freiburg i. B., 1898—1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 62. — Jean Lulvès: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 617. — Krauss: Histor. Zeitschrift, 1902, Heft 2. [Erwiderung v. Grisar: Köln. Volkszeitg., Literar. Beil. 1902, Nr. 12.] — G. Ficker: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 400.)

Griveau, Maurice. La Sphère de Beauté. Paris, 1901. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 399. — La Chronique des arts, 1902, S. 31.)

Gronau, Georg. Tizian. Berlin, 1900. (Bruno Vignola: Rassegna bibliografica dell' arte, V, 1902, S. 17.)

Groos, Karl. Der ästhetische Genuß. Gießen, 1902. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 789.)

Grosse, Ernst. Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen, 1900. (R. St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 56.)

Guiraud, J. L'église et les origines de la Renaissance. Paris, 1902. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 419. — A. C.: La Chronique des arts, 1902, S. 134. — Le Bulletin de l'art, 1902, S. 15. — Brandi: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 381.)

Gurlitt, Cornelius. Die Westtürme des Meißener Doms. Berlin, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 192. — C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 511.)

— Geschichte der Kunst. 2 Bde. Stuttgart, 1902. (H. M.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 422. — Paul Schumann: Der Kunstwart, XV, 1, S. 468. — Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—1902, Sp. 108. — Bergner: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, VII, 12. — Alois Riegel: Wiener Abendpost, 1902, Nr. 15. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 570. — A. Hasenclever: Protestantische Monatshefte, 6. Jahrg., 8. Heft. — Grotefend: Pädagogisches Archiv, XLIV, 9. — Dr. F. Sauerhering: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 214. — Richard Muther: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 255. — W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 438.)

— Historische Städtebilder, I: Erfurt, II: Würzburg. Berlin, 1901—02. (A.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902. Sp. 93. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 17 u. 227. — Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 120. —

Hagelstange: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 626.)

Gusman, Pierre. Venise. Paris, 1902. (G. R.: La Chronique des Arts, 1902, S. 23.)

Guyau. L'art au point de vue sociologique. 5e éd. Paris, 1901. (R. Petrucci: Die Zukunft, 10. Jahrg. Nr. 11.)

Haendcke, Berthold. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Strassburg, 1900. (J. M. V.: La Chronique des arts, 1902, S. 151.)

Hamilton, N. Die Darstellung der Anbetung der hl. 3 Könige. Strassburg, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 844.)

Hampe, Theodor. Das Germanische Museum. Festschrift. (S.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 108.)

Hasak, Max. Der Kirchenbau. (= Handbuch der Architektur, hrsg. von E. Schmitt, Bd. IV, Heft 3.) Stuttgart, 1902. (Franz Jacob Schmitt: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 454. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 118.)

Hastings, Gilbert. Siena: its architecture and its art. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 261.)

Haupt, Albrecht. Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Frankfurt a. M., 1902. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 229 u. 230. — C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 501.)

Hauptmann, F. Das Innere des Bonner Schlosses. Bonn, 1901. (Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 8.)

Headlam, Cecil. Peter Vischer. London. (The Magazine of art, 1902, S. 383. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 503.)

Heitz, Paul, und W. L. **Schreiber.** Pestblätter des 15. Jahrhunderts. Strassburg, 1901. (Rudolf Kautzsch: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 31. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1726.)

Herb, F. X., etc. Eichstätts Kunst. München, 1901. (Leute: Die Wahrheit, hrsg. v. A. Kausen, VII, 11.)

Herbet, F. Les Graveurs de l'École de Fontainebleau. Fas. 4. Fontainebleau, 1901. (L. D.: La Chronique des arts, 1902, S. 38.)

Hermann, Georg. Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld u. Leipzig, 1901. (Dr. E. W. Bredt: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 71. — Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 79.)

Herz Bey, Max. La mosquée du Sultan Hassan. Kairo, 1899. (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3276.)

Hess, Johannes. Die Urkunden des Pfarrarchivs von St. Severin in Köln. Köln, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 318. — Dr. Vildhaut: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 682.)

Heubach, A. Monumental-Brunnen. 1 u. 2. Lief. Leipzig, 1902. (v. Behr: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 93. — Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 507.)

Heyck, Ed. Frauenschönheit im Wandel der Kunst. Bielefeld u. Leipzig, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 228.)

Heyne, Moriz. Das deutsche Wohnungswesen; das deutsche Nahrungswesen. Leipzig, 1899—1901. (O. Behaghel: Literaturblatt f. germ. u. roman. Philologie, 23. Jahrg., Nr. 5. — Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3180. — v. Muth: Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien, LIII, 10. — P. Weber: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 264. — Martens: Mitteilgn. aus d. hist. Lit., XXX, 1.)

Hirth, Georg. Formenschatz. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, II, 1902, S. 135. — Ross: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 382.)

— Herbert. Die Meisterwerke der k. Gemälde-Gallerie zu Dresden. München (1900). (H-e: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 530.)

Hlavka, Joseph. Topographie der histor. u. Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Bd. 1—3. Prag, 1898—1901. (P. Al. Kroess: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 401.)

Hofmann, Fr. H. Vom Ottheinrichsbau. Heidelberg, 1902. (Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1919.)

— Theobald. Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Dresden, 1900. (Dr. P. H.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 443.)

Holmes, C. J. Constable. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 408.)

Hood, Fred. Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 183.)

Hope, W. H. St. John. The Abbey of St. Mary in Furness. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 536.)

Hoppenot, J. Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art. Bruges. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 89.)

Hoppin, James M. Great Epochs in Art History. Boston. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 151.)

Huber, Sebastian. Abriss der Kunstgeschichte. Freising, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 531.)

Hubert, Friedrich. Die Strassburger liturgischen Ordnungen. Göttingen, 1900. (Georg Rietschel: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3276.)

Hulley, Joseph. Der Trierer Dom. Trier, 1901. (Dr. Frhr. v. Hackelberg: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 69.)

Hurll, Estele M. Tuscan Sculpture of the Fifteenth Century. Cambridge, 1902. (The Magazine of art, 1902, S. 480.)

Jänecke, W. Beiträge zur Geschichte der Ornamentik. I. Hannover, 1902. (Laske: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 492.)

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Herausgeg. von Max Martersteig. Berlin, 1902. (— ar —: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 146. — Dr. Fuchs: Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 82.)

— der K. Preuss. Kunstsammlungen. 22. Bd. Berlin, 1901. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 728.)

— des Bukowiner Landes-Museums. VII.—IX. Jahrg. Czernowitz, 1899. (—l.: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 83 u. 466.)

— des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Alterthümer. 1. Bd. Breslau, 1900. (Max Semrau: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1599. — B.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 2043.)

— für Denkmalpflege in der Provinz Sachsen für 1901. Magdeburg, 1902. (Bl.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 116.)

Jánosi, Béla. Az aesthetika története. II. Budapest, 1900. (Ludwig Rácz: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1754. — Revue critique, XXXVI, Nr. 17.)

Jansa, W. Alt-Prag. (Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur und Ingenieurwesen, 1902, Sp. 219 u. 506. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 52, 73 u. 137.)

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. 1. Jahrg. 1. Heft. Berlin, 1902. (Dr. E. W. Bredt: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 71. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 115. — Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 887.)

John, Alois. Das städtische Museum in Eger. Eger, 1901. (H. H.: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1901, S. 207.)

Josz, Virgile. Fragonard. Paris, 1901. (Maurice Tourneux: La Chronique des arts, 1902, S. 323.)

Justi, Ferdinand. Hessisches Trachtenbuch. 1. u. 2. Lief. Marburg, 1900—1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 220.)

— Karl. Michelangelo. Leipzig, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 50.)

— Ludwig. Konstruierte Figuren A. Dürers. Leipzig, 1902. (Ludwig Kaemmerer: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 345. — Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 133.)

Kalf, J. Bijdrage tot de Geschiedenis der Middeleeuwsche Kunstweverij in Nederland. Verslag van het St. Bernulphus Gilde over 1900. (A. P.: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 189.)

Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Sammlung für Costümwissenschaft. 3. Abt., 2.—16. Lief. Berlin, 1900—1901. (Mantuani: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 434.)

Kaufmann, Carl Maria. Das Kaisergrab in den Vatikanischen Grotten. München, 1902. (X: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 165. — Wissenschaftl. Beilage zur Germania, 1902, Nr. 34.)

— Richard von. Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts. Berlin, 1901. (v. T.: Repertorium für Kunstwissenschaft,

XXIV, 1901, S. 482. — Georg Gronau: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 125. — Adolf Goldschmidt: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, S. 239.)

Keeling, Elsa D'Esterre. Sir Joshua Reynolds. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 387.)

Kempf, Friedrich. Das Münster zu Freiburg. Freiburg, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 27.)

Knackfuss, H. Allgemeine Kunstgeschichte. Leipzig, 1900—1902. (Dr. P.: Monatsberichte üb. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 440.)

Knötel, Paul. Illustrierte allgemeine Kunstgeschichte. Leipzig, 1902. (Internationale Revue für Kunst, 1902, Sp. 14. — M. A. Fels: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 745.)

Koechlin, Raymond, et Jean J. **Marquet de Vasselot.** La sculpture à Troyes. Paris, 1901. (Paul Clemen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 117.)

Köster, Albert. Festrede zur 500jähr. Geburtsfeier Joh. Gutenbergs. Leipzig, (1900). (P. Schwenke: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1997.)

Kraus, F. X. Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach. München, 1902. (t.: L'Arte, V, 1902, S. 175.)

Kristeller, Paul. Andrea Mantegna. English edition by S. Arthur Strong. London, 1901. (The Magazine of art, 1902, S. 316. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 55. — Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255.)

Kühtmann, Gerhard. Das Bauernhaus im Deutschen Reiche. Hrsg. vom Verbande Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Dresden. (C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur- u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 118.)

Künstle, Karl, u. Konrad **Beyerle.** Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell. Freiburg, 1901. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 145. — Dr. Ph. M. Halm: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 69. — B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 374.)

Kuhn, A. Allgemeine Kunstgeschichte. (Histor.-polit. Blätter, 129,5.)

— R. Th. Alt-Danzig. Danzig, 1901. (Dr. G. Schönermark: Zeitschrift für Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 220.)

Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweiz. Gesellschaft f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler. N. F. 1 u. 2. Genf. (H. St.: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 161.)

Kunstdenkmale, Die, des Königreichs Bayern. Bd. 1. München. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 92.)

Kutschmann, Th. Romanische Baukunst u. Ornamentik in Deutschland. 1. Serie. Berlin. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 328. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 51.)

Labande, L. H. Études d'histoire et d'archéologie romanes, Provence et Bas-Languedoc. Paris, 1902. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1902, S. 576.)

Lacouture, Ch. Esthétique fondamentale. Paris, 1900. (Pfeifer: Philosoph. Jahrbuch, hrsg. v. C. Gutberlet, XV, 1.)

Lanciani, Rodolfo. Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità. Vol. 1. Roma, 1902. (R. Schoener: Allgemeine Ztg., München 1902, Beilage Nr. 218.)

Lange, Konrad. Das Wesen der künstlerischen Erziehung. Ravensburg, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 70. — Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 436. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 370.)

— Das Wesen der Kunst. 2 Bde. Berlin, 1901. (E. Schaumkell: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 533. — W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 244. — Dr. Hermann Popp: Monatsberichte üb. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 210. — Alfred G. Meyer: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1902, S. 465. — Richard Streiter: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 131—133. — vl.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 166. — Alfred Lehmann: Der Kunstwart, XV, 2, S. 293.)

Lamperez y Romea, Vincent. Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española. Ma-

drid, 1901. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 344.)

Laske, F. Die vier Rundkirchen auf Bornholm. Berlin, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 33.)

Lasteyrie, Ch. de. L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges. Paris, 1901. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 66.)

Lavalley, Gaston. Le peintre Robert Lefèvre. Caen. (M. N.: Le Bulletin de l'art, 1902, S. 311.)

Ledru, Ambroise, et Gabriel **Fleury.** La Cathédrale Saint-Julien du Mans. Mamers, 1900. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 245.)

Lefèvre-Pontalis, E. Histoire de la Cathédrale de Noyon. Noyon, 1901. (Louis Serbat: Bulletin monumental, 1902, S. 116.)

Lehfeldt, Paul. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXVIII. Jena, 1902. (Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 505.)

— Einführung in die Kunstgeschichte der thüringischen Staaten. Jena, 1900. (F. Noack: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1030. — A. H.: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 278.)

Lehmann, Alfred. Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern. Leipzig, 1901. (L. K.: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 392. — Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 116.)

Lehnert, Georg. Das Porzellan. Bielefeld u. Leipzig, 1902. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 686. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 50. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 262. — Dr. Hans Stegmann: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 76.)

Leighton, Stanley. Shropshire Houses. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 568.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Stuttgart, 1901. (H. W. Singer: Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902, S. 18.)

Leisching, Julius. Die St. Lucasbruderschaft von Brünn. Brünn, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 402.)

— Johann Tschertte. [Sep.-Abdr. aus: Zeitschrift d. deutsch. Vereins f. die Gesch. Mähren's u. Schlesien's.] (Joseph Neuwirth: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 114.)

Leixner, Othmar v. Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. Berlin, 1901. (R. St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 135.)

— Der St. Stephansdom zu Wien. Berlin u. Stuttgart. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 155.)

Lessing, Julius. Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Heft 25. Berlin, 1900. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1942.)

— Wandteppiche und Decken des Mittelalters. 1. Liefg. Berlin. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1942.)

Lichtenberg, R. v. Das Porträt an Grabdenkmalen. Strassburg, 1902. (Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 368.)

Lichtwark, Alfred. Die Erziehung des Farbensinnes. Berlin, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 596.)

Lippmann, F., und C. **Hofstede de Groot.** Zeichnungen von Rembrandt. 2. Folge. 2. Liefg. Berlin, 1901. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 136.)

Lisini, Alessandro. Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena. Siena, 1902. (L. S. O.: La Bibliofilía, IV, 1902, S. 106.)

List, Camillo. Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Wien, 1901. (S. Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1902, H. 7. — Dr. H. Swoboda: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 657. — Lampel: Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXIII, 5.)

Lowry, Walter. Christian Art and Archaeology. London. (The Magazine of art, 1902, S. 479. — La Cultura, XXI, Nr. 20. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 377.)

Ludorff, A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Bd. 1—9. Münster i. W., 1893—1900. (Dr. Fritz Traugott Schulz: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 19.)

Lüer, Hermann. Die Entwicklung in der Kunst. Strassburg, 1901. (Deutsche

Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2871. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 596.)

— Technik der Bronze-Plastik. Leipzig. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 192.)

Lusini, Vittorio. Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri. Firenze, 1901. (G. C.: Arte e Storia, XX, 1901, S. 150.)

Luthmer, Ferdinand. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden. 1. Bd. Frankfurt a. M., 1902. (Hd.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 65. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 189.)

Mackowsky, Hans. Verrocchio. Bielefeld u. Leipzig, 1901. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 168. — Rich. Muther, Kritiken u. Studien, Bd. 2, Wien 1901; abgedruckt im „Tag", Nr. 357, 18. Aug. 1901. — C. v. Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, t. XXIX, anno 1902. — Emil Schäffer: Neue Freie Presse, 6. Juli 1901, Nr. 13240.)

Maes, C. Il primo trofeo della Croce eretto da Costantino. Roma, 1901. (O. Marucchi: Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 305.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Pittori Lombardi del quattrocento. Milano, 1902. (A. Fraschetti: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 146. — Rassegna d'arte, II, 1902, S. 158.)

Male, Émile. L'art religieux du XIII[e] siècle en France. Paris, 1898. (Arthur Haseloff: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 133.)

Manson, A. Sir Edwin Landseer. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 99.)

Mantuani, Joseph. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am „Evangelium Longum". Strassburg, 1900. (Georg Swarzenski: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 115 u. 234 [Entgegnung. Antwort.].)

Marcuard, F. v. Die Zeichnungen Michelangelo's in Haarlem. München, 1901. (Heinrich Wölfflin: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 318.)

Marignan, A. Histoire de la sculpture en Languedoc. Paris, 1902. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 419.)

— Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs. Paris, 1899. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 101.)

Marti y Monsó, José. Estudios historico-artisticos relativos principalmente à Valladolid. Valladolid, 1900—1901. (P. L.: La Chronique des arts, 1902, S. 79. — Revue critique, XXXVI, Nr. 47. — P. L.: Le Bulletin de l'art, 1902, S. 248.)

Martin, W. Het leven en de werken van Gerrit Dou. Leiden, 1901. (—d.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1941. — G. K.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1900—1901, S. 460.)

— Gerard Dou. London, 1902. (The Magazine of art, 1902, S. 569. — E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 230.)

Matthaei, Adelbert. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein. Leipzig, 1901. (W. Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 306.)

Maumené, Albert. L'Art floral à travers les siècles. Paris. (Georges Riat: La Chronique des arts, 1901, S. 278.)

Mayr, M. Das Fischereibuch Kaiser Maximilians I. Innsbruck, 1901. (Michael Mayr: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 179.)

— Das Jagdbuch Kaiser Maximilians I. Innsbruck, 1901. (Michael Mayr: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 179.)

Meier, P. J. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig. 2. Bd. Wolfenbüttel, 1900. (W. Effmann: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 30.)

Mellerio, André. Rome; la question d'art et la question politique. Paris, 1901. (L'Ami des monuments, XVI, S. 91. — A. C.: La Chronique des arts, 1901, S. 287.)

Mély, F. de. La sainte couronne. (Revue critique, XXXV, Nr. 50.)

(**Menadier,** Julius.) Schaumünzen des Hauses Hohenzollern. Berlin, 1901. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 182. — Dr. Karl Domanig: Numismatische Zeitschrift, XXXIII, S. 270.)

Menasci, Guido. Gli angeli nell'arte. Firenze, 1902. (A. V.: L'Arte, V, 1902, S. 100. — L. Brosch: Wiener Abendpost, 1902, Nr. 27.)

Merson, Olivier. La peinture française. Vol. 2. Paris, 1901. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2997.)

Meyer, A. B. Ueber Museen des Ostens der Vereinigten Staaten von Amerika. II. Berlin, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 537. — Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 25.)

— A. G. Oberitalienische Frührennaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. 2. Th. Berlin, 1900. (G. Gr[onau].: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 394.)

— Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Serie 1. Leipzig, 1902 (O. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 473.)

— Bruno. Die bildenden und reproduzierenden Künste. 1. Th. Berlin, 1901. (H. M.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1772.)

Millet, G. Le monastère de Daphni. Paris, 1899. (Revue historique, 1902, S. 167.)

Millingen, A. van. Byzantine Constantinople. London, 1899. (E. Oberhummer: Berl. philol. Wochenschrift, 1901, Sp. 1491.)

Minocchi, Salvatore. Bellosguardo a Firenze. Firenze, 1902. (G. Carocci: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 73.)

Mireur, H. Dictionnaire des ventes d'art. T. 1. Paris, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 228. — The Magazine of art, 1902, S. 287. — A. M.: La Chronique des arts, 1901, S. 319.)

Mitius, O. Jonas auf den Denkmälern. Freiburg i. B., 1897. (H. Achelis: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 146.)

Modern, H. Giovanni Battista Tiepolo. Wien, 1902. (Wilhelm Bode: Kunst u. Künstler, Monatsschrift, 1, S. 161. — The Magazine of art, 1902, S. 569.)

Möbius, P. J. Ueber Kunst und Künstler. Leipzig, 1901. (yg.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1307.)

Mommert, Carl. Die heilige Grabeskirche zu Jerusalem. Leipzig, 1898. (K. Furrer: Theologische Literaturzeitung, 1902, Sp. 36.)

Moore, T. Sturge. Albrecht Altdorfer. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 99.)

Morand, Louis. Antoine de Marcenay de Ghuy. Paris. (Clément-Janin: La Chronique des arts, 1902, S. 126. — R. G.: Le Bulletin de l'art, 1902, S. 184.)

Moreau-Nélaton, Étienne. Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois au XVIe siècle. Paris, 1901. (L. Dimier: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 81.)

Moreau-Vauthier, Ch. Les portraits de l'enfant. Paris, 1902. (A. M.: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 80.)

Morelli, Mario. Il ritratto di Carlo V giovine. Napoli, 1901. (V.: L'Arte, V, 1902, S. 35.)

Moretti, Gaetano. Ottava relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano, 1900. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 8.)

Morse, Edwards S. Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery. Museum of fine arts Boston. Cambridge, 1901. (E. Zimmermann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 137.)

Müntz, Eugène. Florence et la Toscane. Nouvelle édition. Paris, 1901. (E. D.-G.: Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26, S. 261.)

— Les premiers historiens des Mosaïques romaines. Paris, 1902. (U. Pierpaoli: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1902, S. 145.)

Mummenhoff, Ernst. Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1901. (Dr. Otto Lauffer: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 37. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 16.)

— Der Neptunbrunnen zu Nürnberg. Nürnberg, 1902 (Dr. Fritz Schulz: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 114.)

Muther, Richard. Ein Jahrhundert französischer Malerei. (Hans Rosenhagen: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 46.)

— Geschichte der Malerei. (Göschen.) (Hans Rosenhagen: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 46.)

— Studien und Kritiken. (Hans Rosenhagen: Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 46.)

Muthesius, Hermann. Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin, 1901. (S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 235.)

— Stilarchitektur und Baukunst. Mülheim-Ruhr, 1902. (C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 637.)

Nardini Despotti Mospignotti, Aristide. Il Duomo di S. Giovanni oggi Battistero di Firenze. Firenze. (A. Canestrelli: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 145.)

Negri, Francesco. Il Santuario di Crea in Monferrato. Alessandria, 1902. (C. Caselli: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 137.)

Nentwig, Heinrich. Das ältere Buchwesen in Braunschweig. Leipzig, 1901. (O. v. Heinemann: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2698.)

Neumann, Karl. Rembrandt. Berlin u. Stuttgart, 1902. (W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 158. — Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1469. — Alfred Lehmann: Der Kunstwart, XV, 2, S. 69. — Ludwig Kaemmerer: Kunst u. Künstler, Monatsschrift, I, S. 35. — Eugen Kalkschmidt: Die Zeit, hrsg. v. J. Singer, 32. Bd., Nr. 417.)

Neuwirth, Josef. Prag. Leipzig u. Berlin, 1901. (Berthold Riehl: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 11. — F. M. Schindler: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 686.)

Nolhac, P. de. Histoire du château de Versailles. Paris. (Revue critique, XXXVI, Nr. 1.)

— La Création de Versailles. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 823.)

— Tableaux de Paris pendant la Révolution française. Dessins de J. L. Prieur. Paris. (Maurice Tourneux: Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 27, 1902, S. 173.)

Odobesco, A. Le trésor de Pétrossa. Paris, 1889—1900. (A. Brüning: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 518.)

Oechelhäuser, Adolf v. Das Heidelberger Schloss. 2. Aufl. Heidelberg, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 191.)

Oltmanns, J. Form und Farbe. Hamburg, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 596.)

Omont, H. Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'Evangile de S. Mathieu. [Acad. d. inscr., t. XXXVI, 2. partie, 1901.] (Christliches Kunstblatt, 1902, S. 108.)

Orano, Domenico. Il Sacco di Roma del MDXXVII. Vol. 1. Roma, (1901). (Helmolt: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 456. — Loevinson: Mittheilungen aus der histor. Litteratur, XXX, 3.)

Oriens Christianus. 1. Jahrg. Leipzig, 1901. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1741.)

Original drawings by british painters in the collection of J. P. H. London, 1902. (J.-F. S.: La Chronique des arts, 1902, S. 31.)

Paladini, Carlo. San Francesco d'Assisi nell' arte e nella storia lucchese. Firenze, 1901. (G. S. Scipioni: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 207.)

Palmarini, J. M. L'arte di Giotto. Firenze, 1901. (G. C.: Arte e Storia, XX, 1901, S. 149.)

Papageorgiu, Petros N. Un édit de l'empereur Justinien II. Leipzig, 1900. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2299.)

Pater, Walter. Die Renaissance. Uebersetzt von W. Schölermann. Leipzig, 1902. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 42. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 117.)

Pauli, Gustav. Hans Sebald Beham. Strassburg, 1901. (Campbell Dodgson: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 465. — L. K[aemmerer]: Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 518. — H. Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1789. — Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 244.)

Pelka, Otto. Altchristliche Ehedenkmäler. Strassburg, 1901. (H. Graeven: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 383. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 272.)

Peltzer, Alfred. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg, 1899. (Dr. E. W. Bredt: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 72.)

Perkins, J. Mason. Giotto. London. (The Magazine of art, 1902, S. 333. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 292.)

— Thomas. Manchester. Bell's Cathedral Series. London, 1901. (Percy S. Worthington: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 227.)

Perrault-Dabot, A. L'Hôtel de Bourgogne et la tour de Jean sans Peur à Paris. (La Chronique des arts, 1902, S. 267.)

Peters, Otto. Magdeburg und seine Baudenkmäler. Magdeburg, 1902. (Dr. Fritz Schulz: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 73. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 51.)

Pettenkofer, M. v. Ueber Oelfarbe und Konservierung. 2. Aufl. Braunschweig, 1902. (Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 264. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 116.)

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. 5. u. 6. Bd. Berlin u. Leipzig, 1900—01. (M. J. F[riedländer]: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 122. — Strobl: Zeitschrift f. Realschulwesen, XXVII, 2. — La Chronique des arts, 1901, S. 293. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1941. — G.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1150.)

Piccirilli, Pietro. L'abazia di Santo Spirito di Sulmona. Lanciano, 1901. (I. C. Gavini: L'Arte, V, 1902, S. 100.)

Piper, Otto. Die angebliche Wiederherstellung der Hohkönigsburg. München, 1902. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 178.)

— Oesterreichische Burgen. Wien, 1902. (—t—: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 115.)

Pit, A. Het goud- en zilverwerk in het Nederlandsch Museum. Amsterdam. (S. Muller Fz.: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 122.)

Poynter, E. J. The National Gallery. 3 vol. London, 1900. (Frh. O. v. Schleinitz: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 113.)

Prestel, Jakob. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Strassburg, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1182. — St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 69. — R. Borrmann: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2428.)

Profit, Georges. La Gravure sur cuivre. Paris, 1900. (R. B.: La Chronique des arts, 1901, S. 287.)

Quesvers, Paul, et Henri **Stein.** Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens. Paris, 1897—1900. (R. de Lasteyrie: Bulletin monumental, 1902, S. 282.)

Radet, Edmond. La Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre. Paris, 1902. (O. Fidière: La Chronique des arts, 1902, S. 299.)

Raehlmann, E. Ueber Farbensehen und Malerei. München. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 167.)

Rathgen, Friedrich. Die Conservirung von Alterthumsfunden. Berlin, 1898. (Bl.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 116.)

Raymond, George Lansing. The genesis of art-form. London, 1893. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1807.)

— The representative significance of form. London, 1900. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1807.)

Rea, Hope. Donatello. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 57 u. 122.)

Read, Charles Hercules. Catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferd. Rothschild. London, 1902. (G. Grilli: L'Arte, V, 1902, S. 169. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 132.)

— The Waddeston Bequest. Catalogue. London, 1902. (The Magazine of art, 1902, S. 331.)

Redlich, Paul. Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle. Mainz, 1900. (B. C.: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 210.)

Reich, Emil. Kunst und Moral. Wien, 1901. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 304. — r.: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 423.)

Reinach, Salomon. L'album de Pierre Jacques. Paris, 1902. (Ad. M—s.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1276. — A. Furtwängler: Berliner Philol. Wochenschrift, 1902, Sp. 786.)

Resch, Adolf. Siebenbürgische Münzen und Medaillen. Hermannstadt, 1901. (Menadier: Zeitschrift f. Numismatik, XXIII, 1901, S. 297. — Berliner Münzblätter, 1902, S. 31. — Ernst: Numismatische Zeitschrift, XXXIII, S. 283. — Paul Ch. Stroehlin: Revue suisse de numismatique, XI, 1902, S. 275.)

Riat, Georges. L'art des jardins. Paris. (Paul Vitry: Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 262.)

Richter, Eduard. M. Burgklehners Tirolische Landtafeln. Wien, 1902. (Michael Mayr: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 179.)

— Jean Paul. Catalogue of pictures of Locko Park. London, 1902. (P.: Rassegna d'arte, II, 1902, S. 79. — The Magazine of art, 1902, S. 382. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 151.)

— Luise M. Siena. Leipzig und Berlin, 1901. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 19. — Strobl: Zeitschrift f. d. Realschulwesen, XXVII, 7.)

Riegl, Alois. Die spätrömische Kunst-Industrie. Wien, 1901. (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 263. — Moriz Dreger: Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 84.)

Riehl, Berthold. Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig, 1898. (Hans Mackowsky: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 294.)

— Von Dürer zu Rubens. München 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 143.)

Rivoira, G. T. Le origini della architettura lombarda. I. Roma, 1901. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 568. — E.: Rivista internazionale di scienze sociali e discipline aussiliari, anno 9, vol. 27, S. 633. — G. Giovannoni: Archivio della R. Società Romana di storia patria, 1901, S. 526. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VIII, 1902, S. 140. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 279. — F. B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 267. — Paul Waterhouse: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 145. — Stegensek: Römische Quartalschrift, 1902, S. 70.)

Rocheblave, S. Le Mausolée du maréchal de Saxe. Paris, 1901. (A. R.: La Chronique des arts, 1901, S. 251.)

Rohault de Fleury, Ch. Les Saints de la Messe. X. Paris, 1900. (P. Crostarosa: Nuovo Bullettino die archeologia cristiana, VII, 1901, S. 307.)

Rooses, Max. Dutch Painters of the Nineteenth Century. Translated by F. Knowles. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 150.)

Rosenberg, Adolf. Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld, 1902. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 445. — -n: Die Kunst für Alle, XVIII, 1901—1902, S. 360. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 13. — M. A. Fels: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 745.)

Ruskin, John. Die sieben Leuchter der Baukunst. Uebers. v. W. Schoelermann. Leipzig, 1900. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1859.)

— Sechs Morgen in Florenz. Uebers. v. A. Wilmersdoerffer. Strassburg, 1901. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 1182.)

— Vorträge über Kunst. Uebers. v. W. Schölermann. Leipzig, 1901. (H. S.: Liter. Centralblatt, 1902, Sp. 1182.)

— Wege zur Kunst. III. Uebers. v. J. Feis. Strassburg, o. J. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 204.)

Sandoz, G. Roger. Le Palais-Royal. Vol. 1—2. Paris, 1900. (S.: The Magazine of art, 1902, S. 554.)

Sarre, Friedrich. Denkmäler persischer Baukunst. Lief. 1 u. 2. Berlin, 1901. (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 632. — O. v. Falke: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 459.)

Sauerland, Heinrich Volbert, u. Arthur **Haseloff.** Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier, 1901. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 329. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 373. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1901, S. 565. — Adolph Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3204. — J. J. Tikkanen: L'Arte, V, 1902, S. 35. — Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 469. — Steph. Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 381. — Römische Quartalschrift, 1902, S. 68.)

Saunier, Charles. Les Conquêtes artistiques de la Révolution. Paris. (A. M.: La Chronique des Arts, 1902, S. 142.)

Scano, Dionigi. La Cattedrale di Cagliari. Cagliari, 1902. (G. Carocci: Arte e Storia, XXI, 1902, S. 72. — ett. m.: L'Arte, V, 1902, S. 108.)

Schaarschmidt, Friedrich. Aus Kunst und Leben. München, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, S. 922. — L. Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2547.)

Schaefer, K. Mauern des alten Nürnberg. Berlin u. Stuttgart. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 92.)

Schäffer, Emil. Die Frau in der venezianischen Malerei. München, 1899. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—92, Sp. 121.)

Schlecht, Joseph. Bayérns Kirchenprovinzen. München, 1902. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 91.)

Schlie. Die Kunst- u. Geschichtsdenkmäler des Grossh. Mecklenburg-Schwerin. V. Bd. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 29.)

Schlosser, Julius von. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerh. Kaiserhauses. Wien, 1901. (Friedländer: Kunstchronik, N. F., XIII, Sp. 504. — C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 222.)

Schmid, Max. Ein Aachener Patrizierhaus. Stuttgart, 1900. (F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 306.)

Schmidt, Karl Eugen. Cordoba und Granada. Leipzig, 1902. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 71. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 94. — Dr. Rohr: Archiv f. christliche Kunst, 1902, S. 47.)

Schneidewin, Max. Veit Valentin. Berlin, 1901. (Dan. Jacoby: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3247.)

Schriever. Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze. Osnabrück, 1901. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 392.)

Schubring, Paul. Florenz. I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien u. des Palazzo Pitti. Stuttgart, 1902. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 260.)

— Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin, 1901. (R. St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 135.)

Unter dem Campanile von San Marco. Halle a. S., 1902. (J. Schermann: Archiv f. christl. Kunst, 1902, S. 104.)

Schultz, Robert Weir, and Sidney Howard **Barnsley.** The monastery of S. Luke of Stiris. London, 1901. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 564.)

Schultze, Viktor. Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München, 1898. (Max Dvořák: Göttingische gelehrte Anzeigen, 164. Jahrg., Nr. 7. — Christliches Kunstblatt, 1902, S. 104.)

Schumacher, Fritz. Leon Battista Alberti und seine Bauten. Berlin. (Bruno Vignola: Rassegna bibliografica dell'arte, V, 1902, S. 130.)

Schumann, Paul. Der Dom zu Pisa. Berlin. (B. Vignola: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 205.)

Schur, Ernst. Von dem Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. Leipzig, 1901. (ar.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 21.)

Scott, Leader. Filippo di ser Brunellesco. London, 1901. (E. B.: L'Arte V, 1902, S. 176. — The Magazine of art, 1902, S. 95. — Paul Waterhouse: The Architectural Review, 1902, S. 147.)

Seemann, Arthur. Bildende Kunst in der Schule. Leipzig, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 370.)

Seesselberg, Friedrich. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin, 1897. (Adelbert Matthaei: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 198.)

Seidel, Paul. Hohenzollern-Jahrbuch. 4. Jahrg. (Heydenreich: Zeitschrift f. Gymnasialwesen, LV, 12.)

Seidlitz, W. v. Geschichte des japanischen Holzschnitts. Dresden. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 117.)

Sello, Georg. Der Roland zu Bremen. Bremen, 1901. (Dr. Armin Tille: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 32.)

Sepp, J. N. Die geheime Offenbarung Johannis. Nach A. Dürer. München. (Z.: Christliches Kunstblatt, 1902, S. 33.)

Servières, Georges. Cités d'Allemagne. Paris. (A. M.: La Chronique des arts, 1902, S. 70.)

Simson, Paul. Führer durch den Danziger Artushof. Danzig, 1902. (Kl.: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 107.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. 3. Aufl. 5 Bde. Frankfurt a. M., 1899—1901. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 464. — Ludwig Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3144. — A.: Zeit-

schrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 313.)

Sizeranne, R. de la. Le Miroir de la Vie. Paris, 1902. (Werner Weisbach: Kunst u. Künstler, Monatsschrift, I, S. 162.)

Slater, J. Herbert. Art Sales of the Year 1901. London, 1902. (The Magazine of art, 1902, S. 286. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 313.)

Somof, A. Ermitage Imperial. Catalogue de la Galerie des tableaux. 2e partie. Écoles néerlandaises. St. Pétersbourg, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 182.)

Souriau, Paul. L'imagination de l'artiste. Paris, 1901. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 535.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 6. Aufl. II: Das Mittelalter. III: Die Renaissance in Italien. IV: Die Renaissance im Norden. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 28 u. 187. — Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 441. — Lg.: Kunst u. Kunsthandwerk, V, 1902, S. 499. — Horcicka: Liter. Beilage z. d. Mitteil. d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XLI, 2. — Dr. Fuchs: Archiv f. christliche Kunst, 1902, S. 123.)

Steffen, H. Alt-Leipzig. (Süddeutsche Bauzeitung, 1901, S. 265, 282 u. 293.)

Stegmann, Hans. Die Plastik des Abendlandes. Leipzig, 1900. (Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 191. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 243.)

Steinmann, Ernst. Antonio da Viterbo. München, 1901. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 315. — Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 598. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 563.)

Botticelli. Translated by Campbell Dodgson. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 779.)

— Die Sixtinische Kapelle. 1. Th. München, 1901. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 307. — H. Thode: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 106. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 228. — C. v. Fabriczy: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 2 u. 3. — Ed. v. Mayer: Das Magazin für Literatur, 70. Jahrg., Nr. 51 u. 52. — Franz Xaver Kraus: Deutsche Rundschau, XXVIII, 1902. S. 289. — J. Hilgers: Stimmen aus Maria-Laach, 1902, 3 u. 4. Heft. — Sauer: Wissenschaftl. Beilage zur Germania, Berlin 1901, Nr. 48. — Pastor: Histor.-polit. Blätter, CXXX, 8.)

— Rom in der Renaissance. 2. Aufl. Leipzig, 1902. (C. v. F[abriczy].: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 160.)

Stephani, K. G. Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung. Leipzig, 1902. (Dr. Schulz: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 84. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 51. — H. St.: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1901, S. 206.)

Stern, P. Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. (Zeitschrift f. vergleich. Literaturgeschichte, II, 1.)

Stolberg, A. Tobias Stimmer. (Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 244.)

Stolk, A. van, en G. van **Rijn**. Atlas van Stolk. 5. deel. Amsterdam, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 51.)

Strachey, H. Raphael. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 57.)

Strange, Edward F. The Cathedral Church of Worcester. London, 1900. (A. B. Pinckney: Journal of the Roy. Institute of British Architects, 1901, S. 297.)

Stratz, C. H. Die Rassenschönheit des Weibes. (Joseph Kirchner: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 26.)

Strong, S. Arthur. Masterpieces of Grosvenor House. P. I. London. (Karl Voll: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 48.)

— Reproductions in Facsimile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. P. III. London, 1901. (Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 391.)

Strutt, Edward C. Fra Filippo Lippi. London, 1901. (G. Gr[onau].: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 422. — Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255.)

Strzygowski, Josef. Orient oder Rom. Leipzig, 1901. (F. Noack: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 756. -- Beiträge zur alten Geschichte, hrsg. v. C. F. Lehmann, 2. Bd., 1. Heft. — St. Beissel: Theologische Revue, 1902, S. 49. — J. Paul Richter: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 562. — M. Dvořák: Göttingische gelehrte Anzeigen, 164. Jahrg., Nr. 9)

Stückelberg, E. A. Das Wappen in Kunst und Gewerbe. Zürich, 1901. (G. Reimer: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 523.)

— Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Zürich, 1902. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 90. — Dr. Rohr: Archiv f. christliche Kunst, 1902, S. 48.)

Suida, Wilhelm. Die Genredarstellungen A. Dürers. Strassburg, 1900. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 79.)

Supino, I. B. Fra Filippo Lippi. Firenze, 1902. (A. Venturi: L'Arte, V, 1902, S. 175.)

— Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze. Firenze, 1899. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 308.)

Swarzenski, Georg. Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901. (J. J. Tikkanen: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 389. — Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 119. — Dr. E. W. Bredt: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1902, S. 40. — G. Fogolari: L'Arte, V, 1902, S. 36. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 191. — Adolph Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 882. — Endres: Histor.-polit. Blätter, CXXVIII, 12.)

Swoboda, Heinrich. Die Lösung der Riesenthorfrage. Wien, 1902. (Erich Blunck: Die Denkmalpflege, IV, 1902, S. 124.)

Taine, Hyppolite. Philosophie der Kunst. Uebertragen von E. Hardt. 1. Bd. Leipzig, 1902. (Albert Geiger: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 160.)

Thieme, Ulrich. Galerie Alfred Thieme. Leipzig, 1900. (Günther Koch: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 166.)

— Sammlung Jul. Otto Gottschald. Leipzig. (A. Bredius: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 377.)

Thiollier, Noël. L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy. Paris, 1900. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 153. — E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1902, S. 277.)

Thode, Henry. Kunst, Religion und Kultur. Heidelberg, 1901. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1827.)

— Tintoretto. Bielefeld, 1901. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 744.)

Thoden van Velzen, H. Aesthetische Betrachtungen. Leipzig, 1901. (E. Kühnemann: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 693.)

Tönnies, Eduard. Leben und Werke des Tilmann Riemenschneider. Strassburg, 1900. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 466.)

Tschudi, Hugo v. Kunst und Publikum. 2. Aufl. Berlin, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 370.)

Tumpach, Josef. Bedeutung u. Wichtigkeit der altchristlichen Denk- und Grabmäler. Prag, 1901. [In tschech. Sprache.] (Rieber: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 196.)

— Die Ehe im Lichte der ältesten christlichen Denk- und Grabedenkmäler. Prag, 1901. [In tschech. Sprache.] Rieber: Allgemeines Litteraturblatt, Wien, 1902, Sp. 37.)

Ulbrich, Anton. Die Wallfahrtskirche in Heiligenlinde. Strassburg, 1901. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 2078.)

Velics, P. Ladislaus. Das Cabinet für kirchliche Kunst im Collegium S. J. zu Kalksburg. Wien, 1900. (H. Swoboda: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 338.)

Venturi, Adolfo. Storia dell'arte italiana. Vol. 1. Milano, 1901. (G. K.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 34. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 2137. — J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, XI, 1902, S. 194. — F. de Mély: Revue critique, 1902, S. 71. — R. Maere: Revue d'histoire ecclésiastique, 1902, S. 72.

— E. Bertaux: Bulletin critique, 1902, S. 61. — J. P. K.: Historisches Jahrbuch, 1901, S. 558. — L. Testi: Archivio storico italiano, 1902, 1. — Hagelstange: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 403.)

Verhandlungen, Die, der Heidelberger Schlossbau-Konferenz vom 15. Oktober 1901. Karlsruhe, 1902. (C. Wolff: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 115.)

Veyran, L. de. Histoire de la peinture de marine. Paris. (La Chronique des arts, 1902, S. 47.)

Vitry, Paul. Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris, 1901. (X. Maurice: Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. 26. 1901, S. 502. — W. Bode: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XIII, S. 243. — Marcel Reymond: Rassegna d'arte, II, 1902, S. 39. — Jean Guiffrey: L'Arte, V, 1902, S. 302. — E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1902, S. 111. — Ch. de Grandmaison: Le Bulletin de l'art, 1902, S. 118, 127 u. 254. — Revue critique, XXXVI, Nr. 10.)

Volbehr, Theodor. Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst. Leipzig, 1901. (mp.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1663.)

Voll, Karl. Die Meisterwerke der National-Gallery zu London. München, (1902). (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 190. — H–e.: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 530.)

— Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, 1900. (W. v. Seidlitz: Deutsche Rundschau, 28. Jahrg., 7. Heft. — W. Bode: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 113.)

Vopel, Hermann. Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. B., 1899. (Kisa: Kunstgewerbeblatt, 1902, S. 181.)

Voss, Eugen. Bilderpflege. Berlin. (Die Kunst für Alle, XVII, 1901—1902, S. 120.)

Waal, Anton de. Der Sarkophag des Junius Bassus. Rom, 1900. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 309.)

Waele, J. de. Étude sur l'évolution des formes architecturales. Bruxelles, 1902. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1902, S. 422.)

Walchegger, Johann. Brixen. Brixen, 1901. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XV, 1902, Sp. 96.)

Wallé, P. Eduard Knoblauch. Berlin, 1902. (Dr. G. Schönermark: Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1902, Sp. 508.)

Wallis, Henry. Early Italian Majolica. London, 1901. (Gaston Migeon: Gazette des beaux-arts, 1902, I, S. 352.)

— Les Carreaux de pavement italiens du XVe siècle. London, 1902. (Gaston Migeon: La Chronique des arts, 1902, S. 291.)

Wanckel, Otto, und Eduard **Flechsig.** Die Sammlung des K. sächs. Alterthums-Vereins zu Dresden. Dresden, 1900. (Paul Weber: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 49.)

Warburg, A. Bildniskunst u. florentinisches Bürgertum. I. Leipzig, 1902. (Dr. P.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 261. — Die Kunst für Alle, XVII. 1901—1902, S. 481. — Fog.: L'Arte, V, 1902, S. 176. — Rassegna d'arte, II, 1902, S. 80. — Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1902, S. 219. — Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1213. — Internat. Revue f. Kunst, 1902, Sp. 118. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 832.)

Warner, F. Illuminated Manuscripts in the British Museum. Third series. London, 1901. (Edmund Bishop: The Connoisseur, I, 1901, S. 252.)

Watson, T. L. The Double Choir of Glasgow Cathedral. Glasgow. (Edward S. Prior: The Architectural Review, 1902, S. 61.)

Wauters, A. J. Le Musée de Bruxelles. Tableaux Anciens. Bruxelles, 1900. (Corn. Hofstede de Groot: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 53.)

Weber, Anton. Zur Streitfrage über Dürers religiöses Bekenntnis. Mainz, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 212.)

— Paul. Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Strassburg, 1900. (Fritz Baumgarten: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1902, S. 123.)

— Die Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden. (Sep.-Abdr.) Leipzig,

1901. (Arthur Haseloff: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1281. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 464.)

Weckbecker, Wilhelm v. Handbuch der Kunstpflege für Oesterreich. Wien 1902. (S.: Neue Freie Presse, 1902, Nr. 13488, Kunstblatt.)

Weisbach, W. Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, 1901. (G. Gr.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 292. — Henry Thode: Kunstchronik, N. F., XIII, 1901—02, Sp. 455. — P. Schubring: Frankfurter Zeitung, 1902, 4. Januar. — M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 990. — Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 958. — W. Vogelsang: Norddeutsche Allgem. Zeitung, 1902, Beilage Nr. 149. — P. K.: Rassegna d'arte, II, 1902, S. 79.)

Weis-Liebersdorf, J. E. Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München, 1901. (B.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 497. — M. J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 310. — Wagner: Archiv f. kath. Kirchenrecht, LXXXII, 1. — R. S.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, 1902, S. 350. — B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 310. — Archiv f. christliche Kunst, 1902, S. 12. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 337.)

Westlake, N. H. S. An Elementary History of Design in Mural Painting. P. 1. (The Athenaeum, 1902, January to June, S. 88.)

— Outlines of the History of Design in Mural Painting. Vol. 1. (The Athenaeum, 1902, July to December, S. 36.)

Whitman, Alfred. The Print Collectors Handbook. London. (The Magazine of art, 1902, S. 470. — The Athenaeum, 1902, July to December, S. 419.)

Wickhoff. Die Bilder weiblicher Halbfiguren. [Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh., XXII, 1901, Heft 5.] (L. Dimier: La Chronique des arts, 1902, S. 240 u. 247.)

Wiegand, Johannes. Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina in Rom. (Z.: Christliches Kunstblatt, 1901, S. 170. — A. van Roey: Revue d'historie ecclésiastique, 1902, S. 86. — J. P. K.: Historisches Jahrbuch, 1901, S. 560.)

— Wilhelm. Zur Geschichte der Hohkönigsburg. Strassburg, 1901. (Georg Tumbült: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 49.)

Williamson, George C. Francesco Raibolini called Francia. London, 1901. (A. Venturi: L'Arte, V, 1902, S. 34. — The Athenaeum, 1902, January to June, S. 727. — The Magazine of art, 1902, S. 468.)

Wölfflin, Heinrich. Die klassische Kunst. 2. Aufl. München, 1901. (Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 701. — Kalkschmidt: Der Türmer, IV, 9. — E. Kalkschmidt: Die Zeit, National-sociale Wochenschrift, 1. Jahrg., Nr. 32.)

Woermann, Karl. Geschichte der Kunst. 1. Bd. Leipzig, 1900. (H. Thode: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2614. — A.: La Chronique des arts, 1901, S. 287. — Blasel: Gymnasium, XX, 4.)

— Handzeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden. München, 1898. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902, S. 220.)

Wolff, James. Lionardo da Vinci als Aesthetiker. Strassburg, 1901. (C. D. P.: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 776. — R. St.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 85. — Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 3207.)

Wurm, Alois. Osnabrück. Osnabrück, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 1901, Sp. 311.)

Wurzbach, Wolfgang v. Joseph Kriehuber. München, 1902. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, II, 1902, S. 178. — Mittheilungen d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, 1902. S. 63.)

Yriarte, Charles. Mantegna. Paris, 1901. (Mary Logan: Gazette des beaux-arts, 1902, II, S. 255.)

Zedler, Gottfried. Die älteste Gutenbergtype. Mainz, 1902. (P. Schwenke: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 2125.)

— Die Inkunabeln Nassauischer Bibliotheken. Wiesbaden, 1900. (E. Voullième: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1293.)

— Gutenberg-Forschungen. Leipzig, 1901. (K. Haebler: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2506. — Karl Schorbach: Centralblatt f. Bibliotheks-

wesen, 1902, S. 194. — R. Kautzsch: Literar. Centralblatt, 1902, Sp. 954.)

Zeitler, Julius. Die Kunstphilosophie von H. A. Taine. Leipzig, 1901. (R. E—r.: Allgemeine Zeitung, München 1902, Beilage Nr. 87. — G. Ransohoff: Deutsche Litteraturzeitung, 1902, Sp. 1830.)

— Nietzsches Aesthetik. Leipzig, 1901. (—λ.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1956. — Richard v. Muth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1902, Sp. 71.)

Zeitschrift für Bauwesen. Jahrg. L. Berlin, 1900. (H. S.: Literarisches Centralblatt, 1901, Sp. 1855.)

Zimmermann, Max Gg. Das Zeitalter der Renaissance. Bielefeld, 1900. (H. Wölfflin: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1629.)

Zippel, G. Le monache di Annalena ed il Savonarola. Roma, 1901. (P. D'Achiardi: L'Arte, V, 1902, S. 107.)

Zucker, M. Albrecht Dürer. Halle a. S., 1900. (M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 2078.)

Zur Westen, Walter von. Exlibris. Bielefeld, 1901. (G. Reimer: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1901, Sp. 719.)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 6459